

Style et Sémiosiis

Collaborateurs Richard Baillargeon • Pierre Boudon • Lucie Bourassa
Marie Carani • Frances Fortier • Du Groupe μ : Francis Edeline et Jean-Marie Klinkenberg
Louis Hébert • Martine Léonard • Andrée Mercier • Claude Tatilon

Iconographie Carol Dallaire **Hors dossier** Gilles Marion



E.L. avait souhaité voir le Mexique et les ruines mayas ; croyant lui faire plaisir, I.L. lui avait offert un magnifique album intitulé : « Mexico, por favor » et un livre de recettes exotiques. Sans un mot, E.L. avait quitté la pièce. Une image ne vaudrait jamais quelques piments forts et un verre de téquila.

PROTÉE paraît trois fois l'an. Sa publication est parrainée par le Département des Arts et Lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi. Ce département regroupe des professeurs et chercheurs en littérature, en arts visuels, en linguistique, en théâtre, en cinéma, en langues modernes, en philosophie, en enseignement du français et en communication.

Directeur : Jacques-B. Bouchard. Adjointe à la rédaction : Michelle Côté. Secrétaire à l'administration : Édith Chrétien. Assistant à la diffusion : Jean-Pierre Vidal. Assistant à l'administration : Rodrigue Villeneuve. Assistant à la rédaction : Fernand Roy. Responsable du présent numéro : Andrée Mercier. Page couverture : Estampe infographique tirée de l'album *À propos de la réduction des têtes et autres curiosités intimes* (1994) de Carol Dallaire.

Comité de rédaction :

Jacques-B. BOUCHARD, Université du Québec à Chicoutimi
Mireille CALLE-GRUBER, Queen's University
André GERVAIS, Université du Québec à Rimouski
Bertrand GERVAIS, Université du Québec à Montréal
Johanne LAMOUREUX, Université de Montréal
Richard SAINT-GELAIS, Université Laval
Jean-Pierre VIDAL, Université du Québec à Chicoutimi
Rodrigue VILLENEUVE, Université du Québec à Chicoutimi

Comité Conseil international :

François JOST, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III)
Eric LANDOWSKI, École des Hautes Études en Sciences Sociales
(Groupe de recherches sémio-linguistiques)

Comité de lecture* :

Denis BELLEMARE, Université du Québec à Chicoutimi
Paul BLETON, Têluq
Marcel BOUDREAU, Université Laval
Enrico CARONTINI, Université du Québec à Montréal
Gilbert DAVID, Université de Montréal
Gabrielle FRÉMONT, Université Laval
Louisette GAUTHIER-MITCHELL, Université du Québec à Montréal
Jean-Guy HUDON, Université du Québec à Chicoutimi
Suzanne LEMERISE, Université du Québec à Montréal
Pierre MARTEL, Université de Sherbrooke

* La revue fait aussi appel à des lecteurs spécialistes selon les contenus des dossiers thématiques et des articles reçus.

ABONNEMENT (3 numéros/année)

TPS et TVQ non incluses pour la vente au Canada. Mode de PAIEMENT : Chèque (tiré sur une banque canadienne) ou mandat-poste libellés en dollars canadiens.

INDIVIDUEL (version imprimée)

Canada : 29\$ (15\$ pour les étudiants)
États-Unis : 34\$
Autres pays : 39\$

INSTITUTIONNEL

Canada : 34\$
États-Unis : 44\$
Autres pays : 49\$

CHAQUE NUMÉRO (version imprimée)

Canada : 11,25\$ (6\$ pour les étudiants*)
États-Unis : 13,25\$
Autres pays : 14,25\$

* le tarif étudiant n'est pas appliqué en kiosque

INDIVIDUEL (version électronique)

Canada : 12\$ (7\$ pour les étudiants)
États-Unis : 15\$
Autres pays : 15\$

INSTITUTIONNEL

Canada : 15\$
États-Unis : 17\$
Autres pays : 19\$

CHAQUE NUMÉRO (version électronique)

Canada : 7\$ (4\$ pour les étudiants)
États-Unis : 8\$
Autres pays : 9\$

La version électronique de PROTÉE est réalisée par l'Institut de recherches technolittéraires et hypertextuelles (IRTELH) qui fait don de ses logiciels et de ses services.

Administration : PROTÉE, 555, boul. de l'Université, Chicoutimi (Québec), Canada G7H 2B1, téléphone : (418) 545-5396, télécopieur : (418) 545-5012. Adresse électronique : protee@uqac.quebec.ca. Distribution : Diffusion Parallèle, 1650, boulevard Lionel-Bertrand, Boisbriand, Québec, J7E 4H4, (514) 434-2824. PROTÉE est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP). Les textes et illustrations publiés dans cette revue engagent la responsabilité de leurs seuls auteurs. Les documents reçus ne sont pas rendus et leur envoi implique l'accord de l'auteur pour leur libre publication. PROTÉE est subventionnée par le Fonds FCAR, le CRSH, la Fondation de l'UQAC, le PAIR (aide à la publication), l'IRTELH et le Département des Arts et Lettres de l'UQAC. PROTÉE est indexée dans Repère, Argus, Klapp, Ulrich's International Periodicals Directory, OXPLUS et dans le Répertoire de la vie française en Amérique. L'impression de PROTÉE a été confiée à l'Imprimerie LT Ltée de Chicoutimi.

Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Québec, Bibliothèque nationale du Canada.

ISSN-0300-3523

théories et pratiques sémiotiques

PROTÉE

volume 23, numéro 2 printemps 1995

Ce dossier a été préparé sous la responsabilité d'Andrée Mercier

STYLE ET SÉMIOSIS

PRÉSENTATION DU DOSSIER / *Andrée Mercier* 4

LE STYLE ET SA THÉORISATION ou les nouveaux aspects de la sémiotique / *Andrée Mercier* 7

STYLE ET *PROJETTATION* ARCHITECTURALE / *Pierre Boudon* 17

STYLE ET COMMUNICATION VISUELLE.

Un produit de transformations / *Jean-Marie Klinkenberg et Francis Edeline du Groupe μ* 29

LIEUX DE PASSAGE DE L'HISTOIRE DE L'ART À LA SÉMIOLOGIE VISUELLE / *Marie Carani* 37

IMAGES DE LA DÉROUTE TRANQUILLE / *Richard Baillargeon* 50

À PROPOS DE LA RÉDUCTION DES TÊTES ET AUTRES CURIOSITÉS INTIMES / *Carol Dallaire* 51

SENS, STYLE ET PARADIGME / *Louis Hébert* 65

LE STYLÈME ÉNONCIATIF / *Frances Fortier* 77

STYLE À TRADUIRE / *Claude Tatilon* 83

LA DYNAMIQUE TEMPORELLE : un fait de style ? / *Lucie Bourassa* 89

LE STYLE... MALGRÉ TOUT / *Martine Léonard* 101

HORS DOSSIER

L'APPARENCE DES INDIVIDUS : une lecture socio-sémiotique de la mode / *Gilles Marion* 113

RÉSUMÉS/ABSTRACTS 120

NOTICES BIOGRAPHIQUES 122

STYLE ET SÉMIOSIS

Moins un concept clairement défini qu'une réalité saisie intuitivement, le style constitue pourtant une notion cardinale qui hante, depuis le XIX^e siècle en particulier, le champ des arts et des lettres. Si son contenu équivoque n'empêche pas le style d'apparaître encore aujourd'hui de façon régulière dans le discours commun et artistique, les études savantes tant en littérature qu'en histoire de l'art ne semblent plus lui reconnaître la valeur heuristique dont il jouissait pourtant avant la fin des années soixante. Ainsi, que de Wölfflin à Schapiro (en histoire de l'art), que de Spitzer à Riffaterre (en études littéraires), la notion de style permettait de désigner des ensembles signifiants et d'appréhender la subjectivité individuelle ou collective des formes énoncées, on constate que les théories et les méthodologies plus récentes ont plutôt eu tendance à écarter le style de leur recherche du sens.

Cette disparition – liée sans doute en partie à un certain désintérêt pour la question du sujet et, dans le cas des études littéraires, à la « mort » de la stylistique, discipline à laquelle le style a toujours été étroitement associé – apparaît toutefois moins définitive depuis quelques années. On peut observer par exemple, du côté des études littéraires, la publication récente de nombreux ouvrages de stylistique, et du côté de la sémiotique, l'intégration au métalangage de l'École de Paris du concept de « style sémiotique ». Or on peut se demander quel est le gain méthodologique et théorique qui pourrait être lié à un tel retour.

En recourant à des collaborateurs d'horizons disciplinaires différents (histoire de l'art, études littéraires, linguistique, traduction), ce numéro de *Protée* s'est proposé d'évaluer la pertinence théorique et méthodologique de la notion de style pour les fins de diverses sciences humaines et, plus largement, pour les études et pratiques sémiotiques. Ce dossier offre, du fait même, l'occasion de déterminer dans quelle mesure la sémiotique peut fournir des outils et un point de vue nouveaux pour définir le style et résoudre peut-être les problèmes que sa saisie a toujours entraînés. Si la sémiotique plastique (P. Boudon, Groupe µ, M. Carani) et la sémiotique littéraire (L. Hébert, F. Fortier, C. Tatilon,

L. Bourassa, M. Léonard) partagent en quelque sorte le dossier en deux parties successives, l'intention n'est pourtant pas de reproduire l'habituel cloisonnement entre l'histoire de l'art et les études littéraires – lequel a profondément marqué la réflexion sur le style –, mais de favoriser un dialogue plus immédiat autour d'objets circonscrits. Point de jonction entre ces deux pôles, le texte initial (A. Mercier) tient à la fois de l'un et de l'autre ensemble par la perspective volontairement générale qu'il adopte. On verra donc là le souci de signaler d'entrée de jeu la possibilité, pour la sémiotique, de développer une réflexion sur le style capable de subsumer (et de respecter tout à la fois) les objets particuliers. Plusieurs propositions théoriques ou méthodologiques avancées par les différents collaborateurs apparaissent d'ailleurs transférables en partie à d'autres objets que celui auquel ils sont d'abord appliqués.

Au-delà des objets et du type de questionnement, davantage théorique ou empirique, qui distinguent les différentes contributions, on trouvera finalement une perspective, sinon même une conviction commune, celle qui consiste à voir bel et bien dans le style un mode d'organisation du sens. Curieusement donc, malgré les aléas et l'ambiguïté d'une telle notion, nulle condamnation ici, mais un même souci de comprendre le type de signification ou d'organisation que le style désigne. Sans prétendre que ce dossier résolve enfin tous les problèmes du style, nul doute toutefois qu'il reflète bien l'état actuel des études sémiotiques qui, après avoir exclu de leur champ un certain nombre de phénomènes (le sujet, la perception, le style, etc.), tendent désormais à accueillir ces objets plus « délicats ».

Andrée Mercier

LE STYLE ET SA THÉORISATION

OU LES NOUVEAUX OBJETS DE LA SÉMIOTIQUE¹

ANDRÉE MERCIER

Si elle existait, une anthologie de textes critiques sur le style, en plus d'être considérable, révélerait sans doute à la fois la grande fortune et les aléas d'une « réalité » qui hante depuis longtemps le champ des arts et des lettres, et plus largement du discours. Elle montrerait aussi comment, au fil de son histoire et de ses nombreuses définitions, le style a pu recouvrir un contenu sémantique d'une étendue et d'une diversité qui semblent s'opposer à la reconnaissance spontanée dont il est communément l'objet. Elle indiquerait en somme que le constat d'existence du style, pour être partagé, n'a jamais conduit à une description empirique et théorique unifiée.

Le fait que le style ait toujours chevauché plusieurs domaines du savoir, dont l'histoire de l'art et les études littéraires, peut sans doute expliquer, à première vue, une certaine variété de points de vue et, dès lors, de définitions. Comme le souligne Dominique Combe : « à partir d'un héritage commun, la stylistique a, semble-t-il, insisté sur le caractère différentiel, oppositif du fait de style, alors que l'histoire de l'art a plutôt privilégié l'unité organique » (1991 : 186). De fait, l'on ne trouve pas chez la première le souci d'appréhender les grands ensembles et d'en formaliser l'évolution cyclique, tel qu'il s'est manifesté chez la seconde ; les travaux de Wölfflin, par exemple, sur le style baroque et le style classique, ou ceux encore de Paul Frankl ou d'Alois Riegl, n'ont pas vraiment d'équivalent en stylistique littéraire². Le débat suscité par la notion d'écart, si virulent en stylistique, n'a jamais connu, par ailleurs, autant d'intensité du côté de l'histoire de l'art. Enfin, on pourrait sans doute lier à cette prégnance des enjeux différentiels le fait que la stylistique se soit elle-même rapidement constituée en discipline autonome et distincte au sein des études littéraires (en s'opposant notamment à la rhétorique), besoin moins nettement manifeste en ce qui concerne l'histoire de l'art.

Qu'il ait été traditionnellement pris en charge par des disciplines aux orientations aussi profondément différentes, occupées toutes deux à définir les spécificités expressives de leur objet, explique probablement en partie que le style ait toujours échappé à une appréhension englobante et unifiée. On peut s'étonner cependant que l'absence d'une véritable stylistique générale, capable de dépasser les particularités du style attachées aux différents matériaux qui le prennent en charge (plastique, verbal, musical, etc.) et d'en proposer une saisie

théorique généralisante, n'ait pas été comblée par la sémiotique³. En fait, curieusement, l'émergence d'une discipline consacrée à l'étude de tous les systèmes de signes ou de signification a plus ou moins coïncidé avec un certain désintérêt pour le style et, même, avec la perte de la valeur heuristique qu'on lui avait longtemps reconnue, notamment depuis le XIX^e siècle. Alors que de Wölfflin à Schapiro (en histoire de l'art), que de Spitzer à Riffaterre (en études littéraires), la notion de style permettait de désigner des ensembles signifiants et la subjectivité individuelle ou collective des formes énoncées, les théories et méthodologies plus récentes issues de la sémiotique devaient plutôt écarter le style de leur recherche du sens. En avait-on conclu que le style ne relève pas du domaine de la signification ou, encore, qu'il ne saurait faire l'objet d'un véritable travail de théorisation ?

Le retour en force des études stylistiques, manifesté par la publication récente de manuels mais aussi d'ouvrages consacrés plus spécifiquement à une réflexion sur le style⁴, à défaut de fournir une réponse claire et définitive à la question, montre bien, s'il le fallait, l'insistance avec laquelle le style continue à hanter le domaine de l'analyse du discours et le souci, à nouveau aigu, d'en saisir le statut et la valeur opératoire. D'un intérêt évidemment plus restreint si elle se limitait à la stylistique littéraire, la réflexion actuelle sur le style n'est pourtant pas le fait de cette seule discipline. La sémiotique greimassienne, au terme d'un parcours singulier, sinon même contradictoire sur cette question – depuis la parution du premier tome du *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (1979) jusqu'au dernier ouvrage de Greimas et Fontanille, *Sémiotique des passions* (1991) –, semble désormais, en effet, vouloir réserver à cette notion une place non négligeable dans son économie d'ensemble. Au-delà des renouvellements épistémologiques particuliers de l'École de Paris, il va sans dire que ce parcours offre un exemple éclairant des problèmes attachés au statut sémiotique du style et, plus globalement, des enjeux et des transformations qui touchent le champ général des études sémiotiques, ouvert depuis peu à de nouveaux objets (la perception et les passions notamment). Qu'en est-il donc du style et de la sémiotique greimassienne, des conditions de leur association et du gain théorique ou méthodologique qu'une telle association semble présupposer ? Conduirait-elle à montrer que le style et le travail interprétatif qui

lui est sous-jacent peuvent finalement constituer un objet théorisable ou, encore, que le style saurait éventuellement devenir un concept descriptif opératoire ?

STYLE ET ÉCOLE DE PARIS : un parcours singulier

Grand ouvrage de synthèse dont la parution permettait de fixer les concepts en usage et de faire état d'un certain consensus théorique, le premier tome du *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* de Greimas et Courtés devait exclure sans équivoque l'étude du style du champ de la sémiotique greimassienne : « Le terme de style relève de la critique littéraire et il est difficile, sinon impossible, d'en donner une définition sémiotique » (souligné dans le texte ; 1979 : 366). S'il ne laissait aucun doute sur la précarité conceptuelle d'une notion au contenu aussi large que changeant, le constat ne menait pourtant pas à rejeter de façon définitive le style du domaine de la signification, puisque comme le précisait les deux auteurs au sujet des faits textuels habituellement pris en charge par la stylistique : ceux-ci « se trouvent situés au-delà du niveau de pertinence choisi pour la description » (1979 : 367) ; d'où, somme toute, bien davantage un problème de moyens et de choix méthodologiques que de statut sémiotique proprement dit. Pour Greimas et Courtés, il semblerait, en effet, que le style ou les faits stylistiques ne suscitent pas autant d'interrogation, quant à leur appartenance ou non au domaine du sens et de ses articulations, que la musique ou la peinture non figurative, par exemple, mais que ce soient bien leur complexité et le fait qu'ils relèvent en partie de l'organisation linguistique du texte – donc qu'ils s'avèrent trop attachés à la spécificité d'un matériau – qui en expliquent plutôt l'exclusion.

Apparaissant à nouveau dans le second tome du *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*⁵, le style, sans acquérir fondamentalement de valeur théorique (« Il paraît difficile, non seulement de donner une définition satisfaisante du style, mais surtout de transformer la notion de "style" en un concept opératoire »⁶ est-il précisé), fait toutefois l'objet d'un effort de description un peu plus soutenu. Le travail tente néanmoins de rendre compte, non pas des définitions théoriques plus ou moins élaborées du style, mais de circonscrire à partir des simples énoncés qui circulent dans l'usage commun (« On parle du "style de Stendhal", mais on parle aussi du "style des années soixante", comme on parle du

“style look”, du “style diplomatique” ou d’un “style ampoulé” » [Bertrand, 1985 : 412]) les principales opérations d’ordre cognitif que de tels énoncés permettent de distinguer. Il ne s’agit donc pas de définir positivement ce qu’est le style (son « être »), mais bien, plutôt, de préciser les opérations (le « faire ») que le jugement de style signale. Parler du style d’un objet c’est souvent, par exemple, reconnaître et fixer des valeurs (pensons aux styles – ou caractères – « défectueux » et « équilibré » distingués par Henri Morier, 1985), d’où un *procès axiologique* fondé sur un code éthique (« le bon, le mauvais, le fautif »⁷) ou sur un code esthétique (« le beau, l’original »⁸) ; c’est également lui assigner des bornes ou, encore, le constituer en repère sociolectal ou idiolectal (le style baroque, le style de Kandinsky), d’où un *procès topologique* ; c’est, enfin, recourir souvent à des catégories aspectuelles (rythme, écart, itération, permanence, etc.) pour tenter de rendre compte du processus même de formation du style, d’où un *procès aspectuel*. L’article du *Dictionnaire* ne se donne ainsi pas pour objectif de saisir les éléments signifiants des plans de l’expression et du contenu qui constituent le style, ni les articulations et les étapes qui, à tous les paliers du discours, en soutiennent le complexe processus de reconnaissance et d’identification (ce qui reviendrait en somme à fournir une description quasi algorithmique de la chaîne interprétative elle-même), mais plus modestement de distinguer les principales opérations cognitives que tendent à désigner les énoncés de style.

Si le caractère « totalisateur » du style continue d’opposer une forte résistance au travail de description (comme le souligne Denis Bertrand, le jugement de style intègre « dans le seul mouvement d’un énoncé la totalité des éléments signifiants par lesquels on définit cet objet, et à travers lesquels on désigne un sujet »⁹), le second tome du *Dictionnaire*, par rapport au premier, propose tout de même quelques avancées intéressantes. On peut observer, d’une part, que le style n’apparaît plus lié à une réalité strictement littéraire et que les opérations cognitives repérées restent valables pour tous les domaines d’expressions artistiques ou non artistiques que le jugement de style peut traverser ; d’où une perspective nettement générale. De même, alors que le premier tome du *Dictionnaire* insistait sur l’instabilité historique de la notion – la conception sociolectale qui domine jusqu’au XVIII^e siècle ayant cédé le pas à la conception

idiolectale actuelle – et voyait là la principale difficulté d’une éventuelle définition unifiée, le second tome en s’attachant à tous les énoncés de style en usage, tant sociolectaux (le style sublime, baroque, *vidéoclip*) qu’idiolectaux (le style de tel écrivain ou de tel individu), permet de dépasser encore une fois les variations aussi bien temporelles que disciplinaires. C’est dire qu’à défaut d’une description capable de saisir la réalité syntagmatique de la notion, soit le style comme résultat d’un processus interprétatif, sont néanmoins dégagées les composantes paradigmatiques principales de tout jugement de style, si souvent ignorées à la faveur des spécificités locales. Bien que modestes, les propositions du *Dictionnaire* s’inscrivent bien dans la lancée d’une éventuelle stylistique générale, telle que formulée déjà – bien que dans un cadre épistémologique différent – par Gilles-Gaston Granger dans son *Essai d’une philosophie du style*.

Par rapport à l’espace qui lui était réservé dans les deux tomes du *Dictionnaire*, la notion de style se verra attribuer une place nettement plus importante dans l’ouvrage de Greimas et Fontanille (1991). Le gain observé ne se ramène toutefois pas tant à une plus grande portion textuelle (quelques lignes ou paragraphes de plus) qu’à une valeur théorique fondamentale dans l’économie du parcours génératif de la signification, gain que rien, apparemment, ne laissait annoncer dans l’ouvrage précédent. Le parcours ne manque pas en effet de surprendre quand, après avoir réitéré l’absence de toute valeur conceptuelle opératoire à la notion de style, la sémiotique s’efforce tout à coup de l’intégrer à son édifice théorique dans le but avoué d’augmenter la cohérence et la rentabilité de ce dernier. Par « style sémiotique », on désignera ainsi « un certain mode d’accès à la signification » (Greimas et Fontanille, 1991 : 38), distinct de la composante rationnelle et catégorisante qui dominait jusque-là le modèle génératif, et situé à un niveau épistémologique profond sous-jacent aux autres niveaux du discours. C’est dire que, dans l’état le plus récent de l’économie greimassienne, le style se trouve à participer étroitement aux renouvellements et corrections théoriques nécessaires pour rendre compte d’effets de sens laissés plus ou moins en plan par le modèle fondateur initial.

Le concept de « style sémiotique » introduit par Greimas et Fontanille ne cherche en fait d’aucune manière, il faut le préciser, à prolonger la description du style amorcée par le second tome du *Dictionnaire*. Alors

que Denis Bertrand s'intéressait bel et bien au style tel qu'entendu dans l'usage commun, Greimas et Fontanille proposent pour leur part un concept descriptif dont ils définissent le contenu indépendamment en quelque sorte de l'usage ; l'emprunt du signifiant passant par la création d'un nouveau signifié. Le procédé est d'ailleurs assez fréquent au sein de l'École de Paris qui, depuis ses débuts, a puisé plusieurs termes dans l'usage commun ou dans d'autres disciplines, en leur attribuant « une signification spécifique, eu égard à [leur] nouveau champ d'application » (Greimas et Courtés, 1979 : 197), telle la notion d'isotopie, par exemple, prise dans le domaine de la physique et de la chimie dont la sémiotique use depuis en toute indépendance. Il reste que le cas du style s'avère quelque peu particulier, dans la mesure où, d'une part, le terme emprunté a, au moment de son intégration au métalangage, déjà fait l'objet de deux articles dans le *Dictionnaire* lui déniaient tous deux une valeur descriptive satisfaisante et où il apparaît, par ailleurs, éminemment chargé de sens par rapport à d'autres concepts empruntés, comme celui d'isotopie encore une fois, issu quant à lui d'un métalangage scientifique peu connu : d'où un emprunt terminologique à première vue beaucoup plus délicat, et même consciemment risqué, sur lequel on peut s'interroger. En dépit du fait que l'emprunt du terme style repose sur la négation du contenu traditionnellement attaché au lexème et se présente comme un concept nouveau et autonome, il semble bien, en effet, qu'indirectement, la sémiotique table sur un tel héritage et propose même d'y répondre. Autrement dit, sans prétendre jamais par la notion de « style sémiotique » investir le phénomène général du style, la sémiotique paraît tout de même essayer d'en appréhender la place et le fonctionnement dans le parcours génératif de la signification et de formuler ainsi quelques hypothèses qui ne manquent pas d'interpeller les développements d'une éventuelle stylistique générale en donnant au style un statut théorisable qu'on a toujours hésité à lui accorder (et qu'au demeurant la sémiotique ne lui reconnaît pas non plus directement).

LE STYLE

Que le style n'ait jamais été l'objet d'une étude unifiée peut s'expliquer en partie, nous l'avons déjà dit, par le fait qu'il ait été traditionnellement pris en charge par deux disciplines aux orientations fort différentes

(l'histoire de l'art et la stylistique littéraire). Il reste que le statut ambigu du style ou sa « nature » même sont aussi largement responsables de sa résistance à une saisie théorique si essentielle, on le sait, au développement des premières études structurales. Quelques « points de résistance » méritent d'être rapidement soulignés qui seront ensuite confrontés à la représentation greimassienne du style sémiotique et aux réponses qu'elle semble vouloir leur apporter.

1. *Style, subjectivité et affectivité*

Étroitement lié à une conception individuelle de l'expression depuis le XIX^e siècle, le style n'a pas manqué d'échapper de ce fait à une éventuelle description générale. Comment imaginer, en effet, une discipline scientifique dont l'objet serait constitué d'un regroupement de particularités individuelles ? Le style étant le plus souvent défini comme « l'ensemble des traits caractéristiques d'une œuvre [...] qui permettent d'en identifier et d'en reconnaître le producteur » (Molino, 1994 : 217), étudier le style n'est-ce pas se heurter à l'antithèse même de l'objet théorisable, c'est-à-dire à l'expression chaque fois unique de la subjectivité, sinon même du génie créateur individuel¹⁰ ? En fait, alors que la linguistique, par le biais des travaux de Saussure notamment, réussissait à se donner une visée scientifique en tentant de dégager l'étude de la langue de celle du sujet parlant¹¹ et de proposer, au-delà des variations historiques et culturelles des différentes langues naturelles, une représentation générale valable pour tout système linguistique, la stylistique littéraire – en associant étroitement le style à la notion d'individualité et d'écart – situait quant à elle franchement son objet du côté de la « parole singulière » plutôt que du côté de la langue ou même d'une parole collective.

Même si, à la rigueur, Charles Bally dans son *Traité de stylistique française* proposait très clairement de respecter les enseignements de Ferdinand de Saussure en donnant à la stylistique l'étude des « lois générales qui gouvernent l'expression de la pensée dans le langage » (1936 : 17), rejetant ainsi l'analyse des idiomes singuliers (dont le style littéraire), il reste que ses travaux (et ceux qui s'en sont inspirés) ont davantage mené à un *inventaire* des faits d'expression, bien plus qu'à une description d'un véritable système de l'expressivité : le travail n'arrivant pas vraiment à quitter le terrain de

l'approche empirique, l'idéal scientifique de l'approche inductivo-déductive, capable de prévoir des règles générales qui transcendent les irrégularités de la réalité, n'était somme toute pas encore atteint (et, de toute façon, à peu près impossible en ce qui concerne la question du style littéraire de l'avis de Bally).

En consacrant la stylistique à l'étude des faits expressifs issus de l'opposition entre contenu *intellectuel* et contenu *affectif* (le dernier seulement relevant du système de l'expressivité), Bally ne manquait pas, par ailleurs, d'inscrire sa discipline dans les mouvances ambiguës de la subjectivité et du sentiment, si difficilement conciliables encore une fois avec l'approche scientifique et le souci d'objectivation qui allaient dominer le premier état des études structurales en sciences humaines. La fameuse distinction proposée par Roland Barthes entre « style » et « écriture » allait d'ailleurs, on le sait, contribuer à maintenir et même à exacerber le caractère singulier et affectif du style, en lui donnant une dimension quasi biologique à laquelle ni la critique littéraire et linguistique ni la sémiotique ne semblaient avoir accès :

Quel que soit son raffinement, le style a toujours quelque chose de brut : il est une forme sans destination, il est le produit d'une poussée, non d'une intention, il est comme une dimension verticale et solitaire de la pensée. Ses références sont au niveau d'une biologie ou d'un passé, non d'une Histoire : il est la « chose » de l'écrivain, sa splendeur et sa prison, il est sa solitude. (Barthes, 1971 : 12)

2. Style et forme perceptible

Difficilement conciliable au principe structural d'objectivation du texte, le style oppose également à l'analyse le problème de son caractère *intégrateur*. « [R]ésultante globale et totalisatrice de la sémosis réalisée » (Bertrand, 1985 : 412), le style se donne en effet d'emblée comme un tout synthétique relevant davantage d'une saisie perceptive que d'un découpage catégorisant. Les nombreuses définitions phénoménologiques du style (« manière d'être au monde fondamentale de l'homme », Greimas ; « mouvement de l'âme », Cicéron¹²) montrent bien, outre le lien étroit qui unit le style au sujet du discours, comment une telle réalité s'appréhende moins sous la forme d'un objet discursivement et hiérarchiquement construit que sous celle d'une entité globalisante. Si dire le style d'un

discours, c'est devoir le soumettre à un découpage « analytique et constitutif d'unités aisément isolables » (Hénault, 1992), c'est aussi, et peut-être même surtout, tendre à une représentation « synthétique et constituti[ve] d'unités intégrées » (*ibid.*). Or, ce second modèle – celui d'une perception globalisante ou d'une grammaire monadologique, pour reprendre une expression de Jean-François Bordron (1982) – sera précisément exclu par Hjelmslev, et par la suite par Greimas, du domaine de la théorie du langage, au profit d'un modèle analytique fondé sur la distinction des plans de l'expression et du contenu et sur la conversion des différents niveaux du discours (plutôt que sur les processus d'intégration de ces niveaux et de ces plans), seul capable de se plier à des règles déductives conformes aux exigences scientifiques mises de l'avant par Saussure.

Même quand il est défini sous la forme plus ponctuelle d'une série d'effets de soulignement ou d'écart disséminés au fil du texte (on reconnaît là les propositions de Michael Riffaterre mais aussi des Formalistes russes et de plusieurs autres stylisticiens, dont Leo Spitzer¹³), le style n'en reste pas moins lié à l'idée d'une forme perceptible ou ressentie : le caractère moins globalisant reste toujours soumis, en effet, aux théories de la Gestalt, c'est-à-dire à un processus de reconnaissance fondé sur les propriétés de différenciation perceptive qui se manifestent sur un fond d'indifférenciation¹⁴. Qu'il s'impose comme un tout ou comme une série de traits, le style semble ainsi relever plus « naturellement » d'un découpage perceptif que d'un découpage intellectuel du sens, et s'opposer, une fois de plus, au principe d'objectivation du texte en convoquant l'instance de réception, nécessairement impliquée par la saisie des effets. C'est dire que tant en amont qu'en aval, le style ne semble pouvoir échapper aux paramètres délicats de la subjectivité.

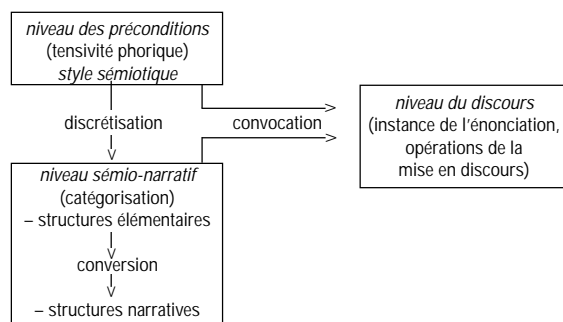
LE STYLE SÉMIOTIQUE

La sémiotique greimassienne et le modèle génératif de la signification qu'elle devait formuler sont issus, en bonne partie, on le sait, des travaux d'inspiration saussurienne du linguiste danois Louis Hjelmslev. Le modèle génératif initialement proposé par l'École de Paris tend donc à respecter l'approche déductive et analytique de même que le souci d'objectivation du texte (ou du langage) mis de l'avant par la linguistique structurale. Étant donné les problèmes particuliers

soulevés plus haut, on ne saurait dès lors s'étonner que la description sémiotique du style soit apparue impossible aux chercheurs du groupe qui se sont successivement penchés sur cette question (problèmes auxquels, jusqu'à tout récemment, les stylisticiens eux-mêmes ne semblaient pas vouloir se donner pour mandat de répondre¹⁵). Il reste qu'en abordant, à la fin des années soixante-dix, l'étude de ce qu'elle allait dénommer le domaine des « passions », la sémiotique entreprenait de revoir son économie d'ensemble. La publication de l'ouvrage de Greimas et Fontanille, bien que présentant un état de la théorie moins assuré que le premier tome du *Dictionnaire*, allait proposer une décennie plus tard les résultats et les interrogations d'un tel remaniement. Or on peut y observer que l'entrée en scène du style sémiotique coïncide avec une théorie nettement plus développée du sujet et de la praxis énonciative et permet, dès lors, de répondre de façon plus satisfaisante aux problèmes de la description du style.

1. Les préconditions du sens

Situé en deçà de tous les niveaux traditionnellement constitutifs du parcours génératif de la signification, le style sémiotique occupe une position théorique fondamentale, celle des *préconditions* du sens, que l'on peut représenter visuellement de la façon suivante¹⁶ :



Cette position apparaît à plus d'un titre fort intéressante puisqu'elle lie le style sémiotique aux deux modes distincts de manifestation du sens distingués par la sémiotique, soit le mode discontinu (qui permet de saisir le discours comme segmentation d'états) et le mode continu (qui permet plutôt de saisir le discours comme un devenir modulé non segmentable). Le style sémiotique se voit donc ménager une position fondamentale qui l'autorise en quelque sorte à traverser

tous les paliers du discours de même que les différents modes d'existence de la signification. On tient donc là un « lieu » théorique capable de représenter le caractère totalisateur du style, c'est-à-dire le fait qu'il soit à la fois tout le discours et partout dans le discours, recouvrant aussi bien les éléments signifiants du plan de l'expression que les éléments des différents niveaux du plan du contenu. Comme le souligne Denis Bertrand :

C'est ainsi que Proust, lorsqu'il pastiche le style de Flaubert dans « L'affaire Lemoine », ne référentialise pas seulement la triplification flaubertienne des métaphores, ou l'usage spécifique que fait celui-ci des mots du discours comme son célèbre « mais » de relance ; il référentialise aussi la manipulation des programmes narratifs, en déployant considérablement à la manière de Flaubert les programmes annexes et en occultant presque totalement le programme principal qui, en bonne logique narrative, les justifie et rend possible la catalyse. (1985 : 412)

En situant le style sémiotique au niveau des préconditions du sens, le style n'apparaît pas, par ailleurs, comme un phénomène de surface relevant essentiellement de la mise en discours (tel que le présentent au fond la rhétorique, pour qui le choix du style *suit* celui des arguments, et la stylistique, pour qui le fait de style *vient s'ajouter* au contenu notionnel), mais bien comme un mode d'accession à la signification préalable (et participant) à la mise en discours elle-même et aux différents matériaux langagiers susceptibles de le manifester (linguistique, plastique, etc.) : une position capable, en somme, de rencontrer les enjeux d'une véritable stylistique générale, autonome par rapport au plan de l'expression.

2. La praxis énonciative

Étant situé au niveau des préconditions du sens, le style sémiotique permet également de rendre compte des configurations individuelles et collectives qui se sont toujours partagé l'usage de la notion, écartelée, en quelque sorte, entre l'expression de la liberté individuelle (le style de Flaubert), mise de l'avant par la stylistique contemporaine, et la manifestation de schémas collectifs (le style baroque), associée principalement à la rhétorique. Le remaniement du parcours génératif distingue et articule, en effet, deux aspects de la praxis énonciative présents dans le style, soit la *convocation* par le sujet de l'énonciation de formes stabilisées en usage et la

recatégorisation éventuelle de ces formes sociolectales sur un mode plus ou moins polémique. C'est dire que, dans le cadre du modèle greimassien, la praxis énonciative tente [...] *de rendre sensible la continuité qui s'installe entre ces sujets estompés et affaiblis qui se profilent derrière les formations schématisées du sens et ceux qui se singularisent et s'identifient en manipulant les formes solidifiées et contraignantes que les précédents leur ont léguées.* (Bertrand, 1993 : 32)

Le style, comme mode d'accès à la signification, n'apparaît donc pas seulement lié de façon privilégiée à la liberté et à la spécificité d'un sujet énonciateur fortement singularisé, mais aussi aux contraintes de l'usage et des stéréotypies que doit assumer le sujet et à travers lesquelles il trouve aussi à se signaler. Sont ainsi articulées par le modèle théorique les deux principales acceptions du style qui se sont succédé au fil de l'histoire et auxquelles la notion d'écart a toujours eu quelque mal à répondre, tous les cadres culturels n'encourageant pas nécessairement l'écart stylistique (soit, en termes sémiotiques, la recatégorisation des formes sociolectales) ni l'inscription de la subjectivité dans le discours.

3. Une dimension sensible

Si les travaux actuels de l'École de Paris tentent d'articuler le « personnel » et l'« impersonnel » de l'énonciation (pour reprendre une expression de D. Bertrand) et ouvrent ainsi la porte à une saisie sémiotique des différentes configurations du style, l'ajout d'une dimension « sensibilisante » à la rationalité cognitive, seule reconnue jusque-là, contribue lui aussi à une définition plus juste d'un tel objet.

Traditionnellement associé à une *forme ressentie* ou à une *valeur affective ou expressive* qui viendrait s'ajouter au strict contenu notionnel du discours, le style trouve en effet dans le modèle actuel de la signification une phase de sensibilisation (associée justement au style sémiotique, c'est-à-dire au niveau des préconditions du sens), préalable encore une fois à la mise en discours, et pouvant participer à tous les paliers du parcours de la construction du sens : c'est dire que l'avènement de la signification et sa manifestation discursive incluent aussi l'instauration et le déploiement d'un « sentir » qui s'articule fondamentalement sur la rationalité cognitive. Sans prétendre jamais proposer un modèle ontologique des conditions phénoménologiques du sens, on voit que

la sémiotique tente néanmoins de définir dans son modèle analytique la place d'un sujet percevant et sensible, exclu jusque-là au profit seul d'un sujet cognitif distinct et indépendant de l'objet ; d'où, encore une fois, du fait de cette ouverture nouvelle par rapport à l'état premier du modèle fondateur initial, la possibilité de rendre compte du phénomène sémiotique du style.

STYLE ET STYLE SÉMIOTIQUE

Si les remaniements et développements du parcours génératif de l'École de Paris ouvrent très clairement la porte à la saisie de nouveaux objets sémiotiques et d'effets de sens textuels laissés en suspens par les premières études structurales, il reste que cette ouverture consiste bien davantage en une intégration des différentes composantes du style (subjectivité, configurations sociolectales et idiolectales, affectivité, etc.) à l'édifice théorique de la discipline qu'en la définition d'un ensemble de procédures concrètes d'analyse. C'est strictement le statut théorisable du style qui se trouve en quelque sorte assuré. En d'autres termes, si le modèle greimassien permet d'articuler aux différentes étapes de son parcours plusieurs composantes du style, il laisse tout entier le problème auquel devrait répondre l'analyse et qui consiste principalement à prévoir le processus d'intégration par lequel se forme l'unicité de toutes ces composantes et qui fait que le style se donne comme Un. Avec le style, c'est la sémios elle-même et, en particulier, la rencontre des deux plans du discours qui demandent, en fait, à être pensées.

Issu du travail sur les passions, le modèle actuel vise à rendre compte de l'état des sujets et des objets mis en scène dans le discours. Les niveaux et procédures ajoutés tendent donc avant tout à rejoindre les passions représentées et prises en charge par les acteurs de l'énoncé plutôt que les effets « passionnels », rattachés tant au plan de l'expression que du contenu, directement liés au processus et aux instances de production et de réception du discours. Comme le style et les éléments signifiants qui le constituent convoquent bien davantage le sujet énonciateur que les sujets de l'énoncé – en définitive à travers le style, surtout dans son acception idiolectale, c'est bien l'image d'un sujet énonciateur qui se construit implicitement et s'impose comme figure ultime –, le développement d'une grammaire anthropomorphe de l'énoncé, aussi raffinée soit-elle, ne saurait faire l'économie des modes de construction d'un sujet énonciateur

« transcendant », c'est-à-dire d'une modulation subjective supplémentaire, absolument distincte des autres instances subjectives du discours (dont celles mises en place par le jeu des déictiques) et les recouvrant toutes. Ce qu'appelle le style dès lors, bien plus qu'une description des sujets de l'énoncé, c'est somme toute une typologie et une description des différents sujets de l'énonciation, de leurs fonctions et de leurs modes de manifestation spécifiques; typologie orientée non pas vers un effet polyphonique mais, bien au contraire, vers une figure ultimement unitaire, individuelle ou collective, capable de subsumer l'éclatement des voix et des formes.

NOTES

1. Cet article s'inscrit dans le cadre d'une recherche subventionnée par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada portant sur l'analyse sémiostylistique de récits littéraires québécois. Si cet article n'engage que son auteure, le projet de recherche est mené conjointement avec Frances Fortier de l'Université du Québec à Rimouski.
2. Pour une présentation rapide de ces travaux, voir Meyer Schapiro, 1982 : 35-85. On pourrait ajouter également que l'approche *déductive* de certains historiens de l'art, tels P. Frankl, qui tente de proposer un schéma évolutif *théorique* des formes, capable de dépasser les irrégularités empiriques, est à peu près absente du champ de la stylistique littéraire fortement inductive.
3. Si l'ouvrage de Gilles-Gaston Granger, *Essai d'une philosophie du style*, proposait dès 1968 les bases d'une stylistique générale, il n'a toutefois pas conduit à unir effectivement stylistique littéraire et histoire de l'art (les travaux concernant l'une et l'autre discipline continuant depuis à se développer en parallèle), ni à relancer vraiment la valeur heuristique du style qui amorçait alors son déclin.
4. Des ouvrages qui proposent une réflexion plus fondamentale citons : *Qu'est-ce que le style ?* (G. Molinié et P. Cahné [dir.]) ; *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*

(G. Molinié et A. Viala) ; et *La Pensée et le Style* (D. Combe).

5. Ouvrage collectif sous la direction de A.J. Greimas et J. Courtés ; la rédaction de l'article « Style » est cette fois de Denis Bertrand.
6. Denis Bertrand, article « Style », dans *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 2, p. 213.
7. *Loc. cit.*
8. *Loc. cit.*
9. *Loc. cit.*
10. Comme le souligne Dominique Combe, la stylistique littéraire et l'histoire de l'art, bien que fort différentes, n'en sont pas moins issues de la même épistémè, celle de la philosophie romantique (1991 : 179-188).
11. Comme le rappelle d'ailleurs Denis Bertrand, Greimas renoncera aussi au « paramètre de la subjectivité » dans *Sémantique structurale*, de façon à préserver « l'homogénéité de la description » ; la question du sujet n'ayant été réintroduite que fort récemment. A.J. Greimas (*Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966) cité par Denis Bertrand (1993 : 26).
12. Cités par Denis Bertrand (1985 : 412).
13. Pour Michael Riffaterre, le style « est la mise en relief qui impose certains éléments de la séquence verbale à l'attention du lecteur » (1971). Cette conception du style s'inscrit tout à fait dans le prolongement de l'idée de « Dominante » mise de l'avant par les Formalistes russes et du fameux « click » initiateur de l'interprétation du modèle spitzérien. À ce sujet, consulter D. Combe (1991 : 67-68).
14. Sur cette question, on peut consulter A. Hénault (1992 : 70-73) et D. Combe (1991 : 67-69).
15. Les stylisticiens ont toujours assez largement, en effet, opéré leurs analyses sans se donner au préalable une définition du style et sans nier non plus qu'il s'agisse là de l'objet ultime de leur travail de description. Voir à ce sujet Andrée Mercier (1993 : 588-589). L'ouvrage collectif récent, *Qu'est-ce que le style ?*, pour aborder de front la question de la définition théorique du style ne manque pas d'en souligner une fois de plus le caractère « effrayant ».
16. Ce schéma reproduit à peu près intégralement le schéma proposé par Greimas et Fontanille (1991 : 75).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BALLY, C. [1936] : *Traité de stylistique française*, 2^e éd., Paris, Klincksieck.
- BARTHES, R. [1972] : *Le Degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux Essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Points ».
- BERTRAND, D. [1993] : « L'impersonnel de l'énonciation », dans *Protée*, vol. 21, n° 1, 25-32 ; [1985] : « Remarques sur la notion de style », dans H. Parret et H.-G. Ruprecht (dir.), 409-421.
- BORDRON, J.-F. [1982] : « Une grammaire monadologique », dans *Actes sémiotiques. Bulletin*, vol. V, n° 24, 41-45.
- COMBE, D. [1991] : *La Pensée et le Style*, Paris, Éd. Universitaires, coll. « Langage ».
- GRANGER, G.-G. [1988] : *Essai d'une philosophie du style*, Paris, Odile Jacob.
- GREIMAS, A.J. et J. COURTÉS [1979] : *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 1, Paris, Hachette,

coll. « Langue ; linguistique ; communication » ;

[1986] : *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 2, Paris, Hachette, coll. « Langue ; linguistique ; communication ».

GREIMAS, A.J. et J. FONTANILLE [1991] : *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil.

HÉNAULT, A. [1992] : *Histoire de la sémiotique*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je? » n° 2691.

MERCIER, A. [1993] : « La sémiotique en quête de nouveaux horizons : une rencontre avec la stylistique », dans *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, vol. 71, n° 3, 587-600.

MOLINIÉ, G. et CAHNÉ, P. (dir.) [1994] : *Qu'est-ce que le style ?*, Paris, PUF, coll. « Linguistique nouvelle ».

MOLINIÉ, G. et A. VIALA [1993] : *Approches de la réception.*

Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio, Paris, PUF, coll.

« Perspectives littéraires ».

MOLINO, J. [1994] : « Pour une théorie sémiologique du style », dans G. Molinié et P. Cahné (dir.), 213-261.

MORIER, H. [1985] : *La Psychologie des styles*, 2^e éd. revue et corrigée, Genève, Georg éditeurs.

PARRET, H. et RUPRECHT, H.G. (dir.) [1985] : *Exigences et perspectives de la sémiotique. Recueil d'hommages pour Algirdas Julien Greimas*, tome 1, Amsterdam, John Benjamins.

RIFFATERRE, M. [1971] : *Essais de stylistique structurale*, trad. de D. Delas, Paris, Flammarion, coll. « Nouvelle Bibliothèque scientifique ».

SCHAPIRO, M. [1982] : « La notion de style », dans *Style, artiste, société*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 35-85.

STYLE ET «PROJETTATION» ARCHITECTURALE

PIERRE BOUDON

Nous ne parlerons donc que du style qui appartient à l'art pris comme conception de l'esprit. De même qu'il n'y a que l'art, il n'y a que le style. Qu'est-ce donc que le style ? C'est, dans une œuvre d'art, la manifestation d'un idéal établi sur un principe. Style peut s'entendre aussi comme mode ; c'est-à-dire appropriation d'une forme de l'art à l'objet. Il y a donc le style absolu, dans l'art, et le style relatif. Le premier domine toute conception, et le second se modifie suivant la destination de l'objet. Le style qui convient à une église ne saurait convenir à une habitation privée : c'est le style relatif ; mais une maison peut laisser voir l'empreinte d'une expression d'art (tout comme un temple ou une caserne) l'objet est appartenant à l'artiste ou plutôt au principe qu'il a pris pour le générateur : c'est le style.

Viollet-Le-Duc, Dictionnaire, tome VIII

I. PRÉSENTATION

La « question du style », de par sa visée totalisante, reste difficilement saisissable. Il ne s'agit pas simplement de procéder à une description exhaustive mettant en comparaison époques, régions, cultures, etc., comme si la question pouvait être assimilée à une démarche en sciences naturelles ; le but serait de pouvoir identifier un processus d'accomplissement.

Si l'on se reporte à l'un des grands textes qui tentent d'apporter une réponse à cette question (celui de M. Schapiro¹), on voit que celle-ci oscille, chez les historiens, entre une périodisation (formant un cycle ou une série de cycles d'âges : archaïcité, classicisme, baroque...) et une vision du monde (*Weltanschauung* particulières, philosophiques ou culturelles) dont on peut dresser un tableau des catégories, lequel jouera sur le contraste entre individu et société défini comme mise en miroir l'un de l'autre : l'individu transforme (jusqu'à la transgression) ce que la culture impose collectivement (genres établis, canons académiques, caractères de cohérence), laquelle en retour est le produit historique de générations antérieures. Nous avons une dialectique individu-société qui engendre un parcours conflictuel et crée une dynamique où l'individu, aux prises avec une matière, intègre dans ses œuvres un ensemble de valeurs esthétiques faites pour être dépassées. L'identité historique d'un art est à ce prix.

Le cycle exprime dès lors un travail du temps, l'évolution, une trace de ces conformations successives et, dans cette notion diachronique d'une évolution, nous avons celle, implicite, d'une différenciation qui fait apparaître des troncs communs (c'est le thème de l'arbre généalogique), des origines (archéologie) ; inversement, qui rassemble, comme la figure de convergence du fleuve. Certes, il ne s'agit pas ici de restaurer une vision périodique de ces différents âges, archaïque, classique, baroque..., largement discréditée, mais de montrer qu'une histoire est faite de récurrences (et non de constantes), d'évolutions-involutions où elle retrouve des « origines » (qui n'en sont pas) pour accomplir de nouveaux cycles. Il y a phénomène de mise en phase. Il ne s'agit pas de l'histoire au sens de l'évolutionnisme du XIX^e siècle et qui tendrait vers une apogée ; l'Histoire est ici Texte (au sens hjelmslévien), c'est-à-dire une sorte de partition musicale faite d'une multiplicité de répétitions qui se reprennent, s'enchaînent, s'amplifient ou se résorbent par résonance, faite d'une multiplicité de registres stratifiés qui se répètent.

En parlant d'une dialectique individu-société, nous privilégions bien sûr une certaine conception du style qui s'appuie implicitement sur le clivage entre art et artisanat. Alors que le premier terme « exprime » un travail d'élaboration, un temps, une individualité, le second répond à une perpétuation sans histoire, à un anonymat, à des valeurs qui sont d'abord celles d'une collectivité (c'est la décoration, les arts appliqués). Encore que ce regard, externe, générique, sur des cultures traditionnelles nous fait dire qu'il n'y a pas de changement, que nous sommes dans une répétition *anhistorique* ; bref, qu'aucune production n'est personnalisable.

Mais qu'en serait-il d'un regard de l'intérieur : si nous demandions aux intéressés ce qu'ils en pensent ? Nous projetons toujours sur ces petites communautés vernaculaires une conception plus ou moins régressive de l'utopie, celle d'une Arcadie imaginaire qui nous est propre². Rappelons que le mouvement *Arts and Crafts*, porteur d'un tel regard idyllique où l'art serait l'émanation d'une collectivité, est issu d'un XIX^e siècle qui fut aussi celui d'une philosophie progressive de l'histoire (avec ses différents âges : société féodale, société bourgeoise, prolétariat industriel), et au lieu même (l'Angleterre) où s'opérait la révolution industrielle qui

bouleversa la société occidentale. Il s'agit donc ici d'une histoire qui fut écrite sur un double versant, dans le même mouvement progressif-régressif, mais non au même titre (on peut parler d'antipodes en ce que nous avons, d'un côté, une vision matérialiste et évolutionniste de l'histoire, et de l'autre, un mouvement idéaliste de retour à une tradition).

Mais, dira-t-on, nous évoquons là des systèmes de valeurs (morales, philosophiques, esthétiques) et non des œuvres ; qu'en est-il de celles-ci, de leurs modes de composition, des rapports entre les parties et le tout, du degré de cohérence qui existe entre celui-ci et celles-là ? L'œuvre est articulation et, à ce titre, elle comporte une autonomie de fonctionnement que nous ne pouvons réduire, apparemment, à un système de valeurs, comme si cette œuvre n'était que la réplique matérielle d'une conception intellectuelle (ce que sont justement, en leur sens, les diverses formes d'académisme – dont les œuvres ne sont que l'illustration présente de systèmes de valeurs passées).

C'est ici que je retrouverai le sens de mon exergue, cette citation que j'emprunte à l'article « Style » du *Dictionnaire de l'Architecture* de Viollet-Le-Duc. Face à l'éclectisme ambiant au XIX^e siècle, où l'œuvre se réduit à un « habillage » (roman, byzantin, pompéien, gothique³), Viollet-Le-Duc réaffirme le caractère propre de l'œuvre, de sa construction. Comme il le précise dès le départ il y a, d'un côté, le style, et de l'autre, les styles qui forment le dépôt de l'histoire, une dépouille que l'on peut toujours réanimer. Ce qui est curieux dans cette citation, c'est la référence à l'esprit, à une conception de l'esprit (*Geist* en allemand ; *mind* en anglais). Le style n'est pas tour de main ou variation à partir d'une tradition, mais il renvoie à une idéalité conceptualisatrice (à la manière de l'*eidétique* transcendantale de Husserl) ; cette idéalité s'ancre dans une matière. Il ne s'agit donc ni d'un fonctionnement mécanique, ou combinatoire à la J.N.L. Durand, ni d'une projection stylistique comme habillage (cf. ce fameux « revêtement » ou *bekleidung*, qui sera l'une des préoccupations majeures d'A. Loos⁴). L'œuvre et son style naissent du rapport entre idéalité et matérialité ; il s'agit de principes et non d'une transaction plus ou moins négociable entre l'architecte et son client qui choisissent dans un catalogue « l'image » qui sera la plus attrayante. L'image, c'est l'emprunt, non l'inhérence à la forme et au site ; l'image, c'est

l'apparence des choses, c'est ce qui séduit (et l'on connaît maintenant le pouvoir de séduction qu'offrent les revues d'architecture qui ne jouent plus que sur cette image couchée sur papier glacé).

Mais qui dit principes essentiels dit pérennité de la forme (des solides, des proportions, de l'harmonie). Nous sommes apparemment fort loin d'une dialectique qui anime les rapports entre l'individu et la société, entre l'œuvre et la tradition, soit un mouvement de tension dont nous avons parlé auparavant et qui forme la dynamique même d'une histoire. Faire d'un art une nature immémoriale, c'est l'absorber dans des lois uniformes, le fondre dans une harmonie préétablie (celle d'un cosmos achronique). C'est faire d'un art une science et celle-ci n'est que l'acceptation (admirative ou pas) d'un ordre rationnel. Les buts peuvent-ils être encore les mêmes ?

Or l'œuvre est aussi une dialectique entre la Nature et la Culture, et celle-ci sera pour une grande part la Mémoire des formes, chose qui ne peut relever directement d'un ordre naturel (puisque ce dernier se renouvelle perpétuellement).

Pour Viollet-Le-Duc, comme pour Semper son contemporain, cet ordre rationnel réside dans des lois physico-géométriques qui régissent un matériau (substances et composition des forces qui s'appuient sur elles). Ce sont les propriétés d'une *firmitas* (pour employer un vocabulaire vitruvien) qui conditionnent l'aspect formel du bâtiment ; ce qu'on peut appeler une « structure » comme le corps humain est structuré par un squelette qui porte des chairs. Mais on pourrait ajouter que maintenant ce sont les propriétés d'une *commoditas*, ou distribution des lieux (toujours en termes vitruviens), qui conditionnent fortement le bâtiment puisque, bien souvent, l'architecture se réduit à l'*organigramme* des circulations (populations, clients, patients, automobiles, etc.) qui traversent le bâti.

Actuellement, la logique d'un quartier d'habitation, d'une tour à bureaux ou d'un centre commercial se réduit à celle d'une circulation des individus et des marchandises (c'est l'aspect actuel le plus saillant des programmes d'ordinateur appliqués à l'architecture). Où situer alors une *venustas* si nous suivons cette trilogie vitruvienne qui reste ici, bien sûr, un découpage académique ? Est-ce l'ornement, l'ajout qu'on apporte pour distinguer le bâtiment de son entourage ? Bien sûr,

c'est ce découpage en trois niveaux qui est rédhibitoire ici, comme si l'édification pouvait procéder conceptuellement en trois moments qui s'additionnent pour former une synthèse ! Du coup, la beauté (*venustas*) en est l'enrobage, l'enjolivement, bref, la parure (et nous retrouvons la logique du catalogue qui fut reine au XIX^e siècle⁵). Ce raisonnement offre un vice de forme en ce qu'on ne peut diviser l'acte de conception architecturale – ou la forme synthétique qui en résulte – en trois niveaux d'analyse entre lesquels passerait une frontière.

Chez Viollet-Le-Duc (comme chez Bukminster Fuller au XX^e siècle, avec ses dômes géodésiques), il y a réduction de la beauté dans une loi organique (ou écologique pour ce dernier), celle de la composition des forces en réseaux cristallins. Dans l'article mentionné du *Dictionnaire* (« Style »), il y a des pages étonnantes sur cet « art de la construction » qui est, en soi, une perfection tectonique qui s'appuie sur un principe d'économie de la matière (le bâti se réduit alors à une prolifération cristalline dont la « pierre d'angle » est une triangulation de base que l'on retrouvera également dans la composition des dômes géodésiques de Fuller⁶) : économie de matière, légèreté, stabilité, tels sont les critères déterminants de la forme.

La Tour Eiffel, édifée en 1889, marque l'apogée de cet art de la construction dans sa pureté métallurgique : n'est-elle pas l'épure de ce que représentent au XIX^e siècle les « arts du feu » (tour, pont, poutrelles, passerelles, élévateurs) ? Mais justement, la Tour Eiffel est un exercice de style pour une *Exposition Universelle*, qui évacue tout problème relié à l'habitation. On n'y demeure pas, on la visite.

Or, ce qui était une nécessité constructive pour l'homme du XIX^e siècle est devenu une vacuité au XX^e, puisque *tout est possible* constructivement (dômes géodésiques, paraboloïdes hyperboliques, fuseaux haubanés, transparence totale). D'où la renaissance du « placage » dans l'édification contemporaine dont la notion de « mur-rideau » (associée au *Style International* depuis les années 40) est l'ancêtre : sur une structure poteau-poutre totalement amorphe, on « plaque » un mur-rideau, des panneaux de béton, un revêtement de brique, une arcature, des corniches.

Ainsi, ce « tout est possible » constructif annule du même coup le sens tectonique d'une solidité

architecturale, avec ses principes d'économie, de stabilité, d'expansion indéfinie (soit sa pertinence en tant que manifestation expressive : ce qu'avait très vite compris Le Corbusier dès les années 30, pour qui l'architecture est un « au-delà » des structures porteuses, des prouesses technologiques).

En quoi réside alors l'acte d'architecture puisqu'on ne peut ni le départager domanialement en solidité, commodité et ornement, ni en rabattre l'un des termes sur les autres ? Nous sommes à la recherche de principes qui ne sont pas seulement tectoniques, comme le voulait Viollet-Le-Duc, mais architectoniques. D'ailleurs, il faut bien voir que dans sa recherche d'une définition de l'édification, il y a chez lui un double mouvement symétrique et inverse : celui d'une *tectonique* physico-géométrique dont nous avons évoqué le caractère et qui est présage d'un avenir et celui également d'une *archéologie*, car ces principes n'ont été, pour lui, établis qu'au Moyen Âge, et plus exactement dans la cathédrale gothique. Les Grecs l'ignoraient, par exemple, eux qui ne connaissaient que les proportions arithmétiques. La Renaissance, restaurant les Ordres gréco-romains, les a perdus. Le Moyen Âge est donc l'épanouissement d'un miracle, la cathédrale gothique jouant ici le même rôle paradigmatique que la cabane mythique au XVIII^e siècle⁷.

Considérons la Tour Eiffel qui est, dans son genre, une cathédrale de l'âge industriel : la Tour (avec toute la résonance symbolique que présuppose ce terme) n'est pas une simple tour, c'est une vision du monde implicite comme anticipation d'un temps à venir (nous retrouvons notre notion de système de valeurs). Ainsi l'œuvre est à la fois articulation de propriétés tectoniques et porteuse d'une histoire, non seulement parce qu'elle est datable, mais en ce qu'elle introduit un rapport prospectif-rétrospectif qui « creuse le temps » (physique, social) selon une profondeur historique : soit vers un Futur comme monde à venir, soit vers un Passé comme réminiscence, nostalgie. Nous retrouvons là le sens d'une Mémoire des formes et, plus exactement, de ce qu'on entend par la notion de « type architectural ».

Jusqu'à présent, je me suis référé à Viollet-Le-Duc qui inscrit la « question du style » d'une manière bien particulière dans le rapport Nature-Culture : il y a eu un âge de la tectonique que nous avons perdu et que nous devons retrouver à la faveur du monde industriel. Il y a donc un mouvement prospectif en ce que l'on

redécouvre des principes et un mouvement rétrospectif en ce que l'on honore une époque (la cité médiévale, la cathédrale gothique⁸). Cette perspective marque l'émergence d'une identité nationale contemporaine de Michelet, l'historien.

Si je me réfère à l'autre grand théoricien français au XIX^e siècle, Quatremère de Quincy, l'architectonique résidera beaucoup plus dans une pérennité des formes plus symbolique que proprement morphologique. Certes, il y a organicité – car Quatremère de Quincy distingue bien le *type* récurrent comme structure canonique du *modèle* plus ou moins imitatif⁹ – mais celle-ci ne répond pas aux mêmes critères. Pour Viollet-Le-Duc, la nature est émergente et le Monument n'est que la résultante de ces forces de croissance ; pour Quatremère de Quincy, l'académicien, il n'y a tout simplement pas d'histoire comme évolution ; il y a reconduction dans un « éternel présent » de types immémoriaux (plus symboliques que tectoniques, rappelons-le).

Dans l'article « Imitation » de son *Encyclopédie Méthodique*¹⁰, Quincy laisse peu de marge de manœuvre à l'artiste puisqu'il pose au départ qu'il existe une « grammaire universelle » des formes ; il opère d'ailleurs une distinction assez semblable à celle que font les linguistes entre une compétence, universelle et abstraite, et une performance, particulière et concrète (propre à chaque exécutant). La compréhension de cette expression de « grammaire » est d'ailleurs ambiguë car, pragmatiquement, il est difficile de faire la part entre une constitution des formes et un système de normes (telles que « les Ordres » au sens où toute la tradition française l'entendait¹¹). On va retrouver le même problème un peu plus loin à propos de la notion de « type architectural » : à quoi répond celui-ci, en termes d'imitation ? Est-ce une structure sociale cristallisée (mais alors celle-ci est datée et on ne peut la reproduire textuellement) ou la configuration symbolique qui la représente (et dans ce cas cette symbolisation réitérable dans le temps efface toute référence explicite) ?

Ainsi, pour Quincy, l'architecture n'est pas un jeu laissé au hasard d'une inspiration – ce qu'il dénonce comme monstruosité à propos du Baroque ou du Rococo –, encore moins ce qu'on pourrait appeler un « bricolage artistique » (expression de Lévi-Strauss pour caractériser la pensée mythique) comme éclectisme *Beaux-arts*. Le type est une idée (d'où sa pérennité)

comme structure canonique, non pas comme production d'espaces tectoniques qui transcendent l'enveloppe architecturale (comme le système des voûtes chez Viollet-Le-Duc), mais comme structure de réception de l'œuvre (comparable aux lois de l'harmonie musicale qui associent le musicien à son public).

Viollet-Le-Duc et Quatremère de Quincy sont tous deux des rationalistes en ce que leur pensée est, d'abord, l'affirmation d'un ordre par rapport au désordre (l'éclectisme, le chaos urbain engendré par la ville industrielle), mais le premier introduit dans la pensée architecturale une conception romantique issue de la *Naturphilosophie* allemande (ce qui la rend proche de Semper) alors que le second perpétue un classicisme opposé à toute déviance, qu'elle soit jeu ou évolution (bien de ses formulations rappellent le « fixisme » de Cuvier pour qui les espèces biologiques étaient données une fois pour toutes). D'une certaine façon, Quatremère de Quincy suit ici les principes de Winckelmann et un bon exemple de sa conception monumentale serait l'architecture allemande néo-académique (Schinkel, Von Klenze, Gilly) à la même époque¹².

Cette conception du type architectural n'est pas sans faire penser aux recherches récentes d'E. Rosch en psychologie cognitive sur la « typicalité perceptive »¹³ ; son retour sur la scène architecturale depuis trente ans, comme critique du Mouvement moderne, a joué un grand rôle dans la restauration de la notion d'urbanité. Avec les recherches d'A. Rossi et de son groupe à Milan, on a redécouvert ce qu'est l'îlot urbain, la rue, la place, le monument qui ponctue l'horizon, les limites assignables aux aires urbaines¹⁴. C'est d'ailleurs un mouvement, appelé la *Tendenza*, qui s'est développé parallèlement à celui de « l'Image de la Cité » aux États-Unis (avec K. Lynch) dont les principes

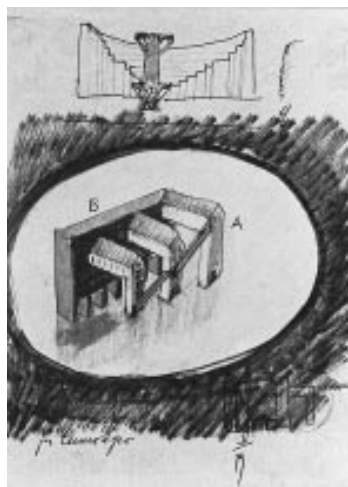
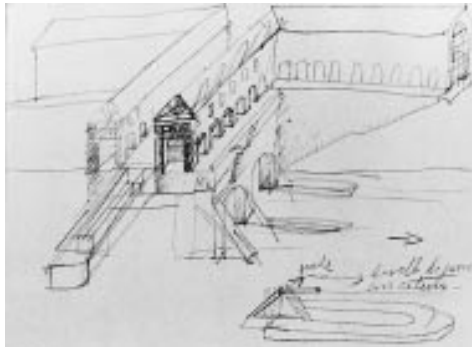
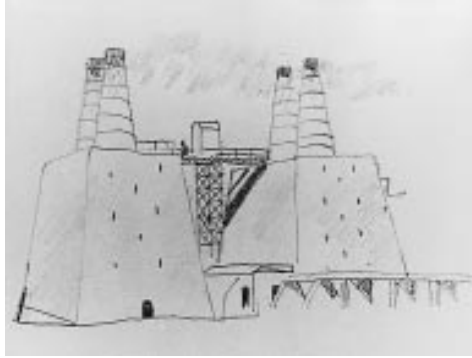
sont plus psychologiques (dérivés de la psychologie de la forme) qu'architectoniques. Dans chacun de ces cas, le but a été de retrouver un rapport de réception qui soit harmonieux entre l'habitant ou le promeneur et l'œuvre architecturale ; la Modernité avait « isolé » les bâtiments comme de simples artefacts jetés en quelque sorte à travers un site (rappelons qu'une des bases de la

Modernité est celle d'une *tabula rasa* définie, par exemple, par la structure en damier des villes coloniales).

II. PREMIER EXEMPLE : M. Scolari

Considérons, par exemple, les projets de M. Scolari qui s'inscrivent dans cette école italienne de la *Tendenza*¹⁵. Le fait que ce soient des « architectures de papier » importe peu ici puisqu'on peut dire qu'une grande partie de la Mémoire des formes architecturales en Occident relève de ce cas (depuis les Livres de « modèles » de Serlio jusqu'à Eisenmann, en passant par Ledoux, Boullée, Garnier, Mies van der Rohe, Le Corbusier, etc.). C'est dans cette architecture « de projection » (ou virtuelle) que l'on peut certainement le mieux déchiffrer ce sens prospectif-

rétrospectif d'une œuvre tel que je l'ai mentionné auparavant. C'est une architectonique pure car elle ne rencontre pas directement des problèmes de matérialisation (alors que chez Viollet-Le-Duc cela est le critère même d'architecture). Sa nécessité conceptuelle doit être ainsi de pure forme. Or que voyons-nous ? Il s'agit de formes identifiables typologiquement, c'est-à-dire qui répondent à des critères de lisibilité (plus que de simple perceptibilité). Ces formes, ce sont des édifices plus que des volumes plastiques comme si, au départ, il existait un



lexique arrêté de ces motifs identifiables : le portique ou l'arcade, les pylônes, la cheminée d'usine (en brique), la maison avec son toit à double pente, le porche, la charpente, le silo à grains, le pont (avec piles et arches) et non des cônes, des cylindres et des cubes – comme dans l'architecture moderne – qui forment autant d'unités non spécifiables (d'où le risque d'une combinatoire qui tourne à vide). Cette typicalité qui offre un grand caractère de lisibilité rappelle des formes antérieures, non pas classiques (frontons, colonnes, corniches) comme dans un certain postmoderne ludique, mais des formes industrielles désuètes comme celles des silos à grains, des entrepôts frigorifiques, des superstructures en métal avec leur guérite de surveillance en planches, des ponts de chemin de fer, des monte-charge verticaux ou en biais, des canalisations hydrauliques soutenues par des chevalets. Nous pouvons parler d'un vocabulaire de la déréliction puisqu'il s'agit d'une architecture perdue (aucune usine contemporaine ne présente désormais un tel visage) comme si un certain Passé était restauré. Lorsque Le Corbusier évoquait ces mêmes silos à grains, des paquebots transatlantiques, des avions, c'était pour, métaphoriquement, faire advenir un monde futur, que ce soit par des lignes « futuristes » (comme dans la Villa Savoye) ou que ce soit par l'échelle (comme dans ses gratte-ciel dits « cartésiens »). La formule architectonique représentait une anticipation comme si on allait vivre déjà dans le siècle prochain. Ici, inversement, l'iconographie (car c'en est une) bascule dans une archéologie industrielle qui constitue une utopie régressive, détournée de sa finalité utilitaire comme imaginaire. On pense bien sûr aux tableaux métaphysiques de De Chirico (1915-1919) qui ont joué un rôle emblématique dans l'apparition de ce mouvement italien, ne serait-ce que dans l'opposition entre cette peinture narrative et les projets « futuristes » de Sant'Elia évoquant la Cité du Futur à la même époque.

Tantôt nous avons introduit une distinction entre la notion de système de valeurs et celle d'une édification (comme articulation architectonique : rapports des parties au tout ou bien jeu des forces physico-géométriques) ; ne sommes-nous pas revenus à ce point de départ pour l'invalider ? Disons que les choses ne sont pas si simples en ce que le projet de M. Scolari n'est pas le « décalque » d'un univers industriel (comme le temple au *Quattrocento* n'était pas celui d'un cosmos). Il

y a dans ces projets une *composition*, un ordre, qui ne renvoie pas à une étendue amorphe (comme le sont les banlieues industrielles) mais établit un « chaînage » entre les édifices extrêmement subtil. Ceux-ci ne sont pas dispersés à travers un site mais articulent celui-ci.

Mais pourquoi ce retour à l'anecdote, mouvement d'ailleurs assez semblable à l'avènement du « pittoresque » au XVIII^e siècle en Angleterre où la « chaumière » rurale devient un *objet* d'architecture¹⁶, ou encore, à la création d'une Nature « paysagée » avec ce qu'on appelait ses « fabriques » ? On peut mentionner à ce propos le Parc de la Villette à Paris où B. Tschumi a conçu comme divertissement une suite de petites structures qui sont « l'imitation », à la manière des fabriques dans les parcs anglais, des prototypes de la modernité. Dans ce cas comme dans celui de M. Scolari que nous venons de considérer, nous avons une lecture de l'architecture qui n'est pas littérale (au premier degré) mais figurée, mieux même, qui représente allégoriquement des motifs d'architecture. Ainsi de la Ville industrielle du XIX^e (avec ses hauts fourneaux, ses cheminées, ses corons) qui devient allégorie d'une société technologique qui a dévasté notre monde ; ainsi du Parc de la Villette où l'on rejoue allégoriquement la création de la Modernité (ce parc est associé à un musée des Sciences et des Techniques).

Nous avons là un certain nombre d'opérations sémiotiques en ce qu'on joue sur des représentations illustratrices d'un monde (celui d'un passé industriel révolu, d'une nature arcadienne ; celui d'une science-fiction comme futur de la ville avec le groupe Archigram), l'architecture signifie alors comme métonymie de ces mondes imaginaires. Ce processus de sémiotisation des formes n'est pas nouveau (comme s'il était le propre de notre société désenchantée) puisque c'est celui-là même qui est constitutif de la « monumentalité » en Occident : la cathédrale gothique n'est pas un simple édifice *parmi d'autres*, c'est un microcosme comme allégorie de la Jérusalem céleste ; au *Quattrocento*, le temple rond (la rotonde) est allégoriquement le cosmos dont la représentation philosophique (avec M. Ficin) est néoplatonicienne. La restauration d'un ordre antique est donc indispensable et justifie cette vision du monde. Nous avons le même ordre cosmique, mais cette fois-ci newtonien, chez Boullée (Cénotaphe de Newton) ou chez Ledoux (le plan concentrique de la Saline de Chaux).

III. THÉORIE

La forme architecturale ne constitue pas une forme en soi, mais dédoublée, comme si elle « réfléchissait » en elle-même un ailleurs (en deçà ou au-delà ; bref, une non-présence à elle-même). En cela, la forme est spécularité en ce qu'elle se prête à une spéculation intellectuelle ; elle établit un rapport entre un *ici* et un *ailleurs*, un microcosme et un macrocosme. Toute forme d'architecture qui ne se réduit pas à la bâtisse est une structure double (ce qu'on appelle une double articulation en linguistique) et c'est pourquoi elle est principe d'imitation : la différence qu'il faut faire alors, c'est la différence entre une « imitation en surface » qui n'est que la copie de ce qui existe déjà et une « imitation en profondeur » qui touche aux principes mêmes de la générativité des formes. L'œuvre n'est pas l'image mais le diagramme du monde.

Plus précisément, comme dans la conception classique du signe que l'on trouve dans la *Grammaire de Port-Royal*¹⁷, la forme architecturale est à la fois une réflexivité sur elle-même qui l'opacifie comme matériau et une transivité qui la renvoie à quelque chose d'autre (comme le signe renvoie à un référent) qu'elle évoque, qu'elle rappelle, qu'elle promeut, qu'elle anticipe. Telle morphologie n'est pas tant un cube, une sphère, une pyramide, que les figures symboliques auxquelles elle peut renvoyer (une Arcadie, un Cosmos, un principe organique sous-jacent). La forme architecturale participe là d'une dialectique qui l'instaure comme tension, comme va-et-vient entre ces deux définitions jumelées. Elle n'est pas tant cette positivité que nous constatons qu'un jeu d'opérations sous-jacentes qui la déterminent, ce que j'aimerais appeler son « économie » au sens où ce jeu crée des écarts, des renvois entre univers (le nôtre et un ailleurs), au sens où il existe une circulation des valeurs et des formes établissant une double articulation. C'est là qu'on retrouve une temporalité comme périodisation historique signifiée par des retours, un bouclage, un ressassement de la mise en œuvre architecturale jusqu'à un éclatement pour de nouveaux départs.

C'est dans cet hiatus de la forme à elle-même que se joue sa symbolisation. Ainsi, ce qu'on a appelé le « fonctionnalisme » dans les années 20 (avec sa formule, qui lui préexistait d'ailleurs : « la forme suit la fonction ») a-t-il rabattu les formes architecturales sur leur simple

utilité en écrasant du même coup deux plans d'articulation en un seul. Ce qui relevait alors d'un espace-temps symbolique s'est réduit à un mécanisme. Du coup, la forme architecturale a implosé et le fonctionnalisme a fait d'elle une pure vacuité générique (tout se réduit à la « boîte » comme abri) produisant ainsi une uniformité généralisée (on peut faire remonter à J.N.L. Durand cette démarche réductive, bien que lui-même n'ait jamais parlé de fonction : il s'agissait plutôt d'une réduction typo-morphologique permettant une combinatoire où la notion d'usage social devient déterminante).

À cette double opération d'une réflexivité opacifiante et d'une transivité référentielle, on associera un principe d'analogie qui régira les rapports des parties au tout puisque toute espèce morphologique est différenciable ; on aura ainsi une formule, du genre : *A est à B ce que C est à D* (et ses différentes variantes, c'est-à-dire réduite à trois termes ou dont la proportion est prolongée, etc.). C'est un rapport qualitatif, soit entre deux ensembles distincts mis en correspondance (comme dans la notion mathématique d'application), soit au sein du même ensemble entre ses parties et lui-même, introduisant une fonction harmonique (comme sur-ensemble) qui régit leurs rapports. Dans le premier cas nous avons une opération de transport de rapports alors que, dans le second, nous avons une opération de décomposition hiérarchique. Celles-ci ne sont pas incompatibles et nous aurons bien souvent une composition des deux.

Comme principe d'imitation, ce rapport de rapports renvoie, d'une part, à une « imitation en surface » où l'on a un mimétisme comme simulacre – on retrouve « l'image » au sens de la copie (image qui joue alors sur le vrai et le faux en tant que *duplicata*, je pense en particulier à ce que Loos appelait une *Architecture Potemkine* comme travestissement du bâti) – et, d'autre part, à une « imitation en profondeur » comme homologie de rapports. C'est ce qu'on peut appeler, à la suite de Kant, une schématisation qui travaille sur un « squelette » conceptuel (la notion d'*esquisse*, par exemple). La fonction harmonique peut être ainsi schématisée par un jeu de proportions, une différenciation en niveaux, une trabéation (la fameuse « travée rythmique » chez Bramante), une trame planaire ou spatiale, mais aussi par un jeu de forces physiques comme dans le cas de la voûte

gothique chez Viollet-Le-Duc.

Un bon exemple d'une telle mise en rapport est celui, à l'âge classique, de la relation entre l'édifice et le corps humain comme perfection. Les proportions de l'un (décomposition hiérarchique dans un ensemble) servent à « proportionner » les parties dans l'autre (cette figure paradigmatique est récurrente depuis Vitruve, Dürer, jusqu'au *Bauhaus*). C'est une correspondance globale et non terme à terme, ce qui n'aurait aucun sens puisqu'on ne peut comparer *directement* les membres de l'un avec les parties de l'autre. C'est l'opération analogique dans son ensemble qui prévaut ici, fondatrice d'une *venustas* (la mise en rapport fonctionne dans un sens puis dans l'autre, car ce corps naturellement parfait s'inscrit dans un cercle et un carré ; comme quoi cela est une figure emblématique du rapport classique Nature-Culture).

Afin de nous permettre d'avoir une vision synthétique de ces multiples aspects qu'offre la forme architecturale, je reprendrai ici certaines considérations que j'ai développées dans *Le Paradigme de l'architecture*¹⁸. Dans cet ouvrage, je propose un dispositif sémiotique fait d'oppositions et de gradients disposés selon un schéma triadique que j'appelle un *templum* en ce qu'il évoque un ensemble de possibilités parmi lesquelles on pourra faire des choix. Ce dispositif est ainsi censé reproduire une totalité de rapports circonscrivant la notion de forme architecturale ; à ce stade, celle-ci n'est encore ni un corps géométrique, ni une *gestalt* perceptive, ni une mise en œuvre, ni un renvoi évocateur... C'est une matrice de signifiants permettant de nous aiguiller vers ces rapports.

Considérons le *templum* ci-contre : nous avons six termes diamétralement opposés et réunis selon une double structure triadique : l'ensemble est catégorisé par un axe transversal représentant le rapport que nous avons dégagé entre une imitation en surface (appelée ici *ornement*) et une imitation en profondeur (appelée ici *tectonique*).

(a) Les trois termes de base sont : 1) notion de *figurativité* (comme le corps humain, la figure de l'arbre, de la montagne, etc.) ; 2) notion de *structure* (au sens premier de l'assemblage technique, comme le mur, la voûte, l'entablement...) ; 3) notions de *motifs géométriques* (les figures élémentaires de la géométrie et leur assemblage par symétries).

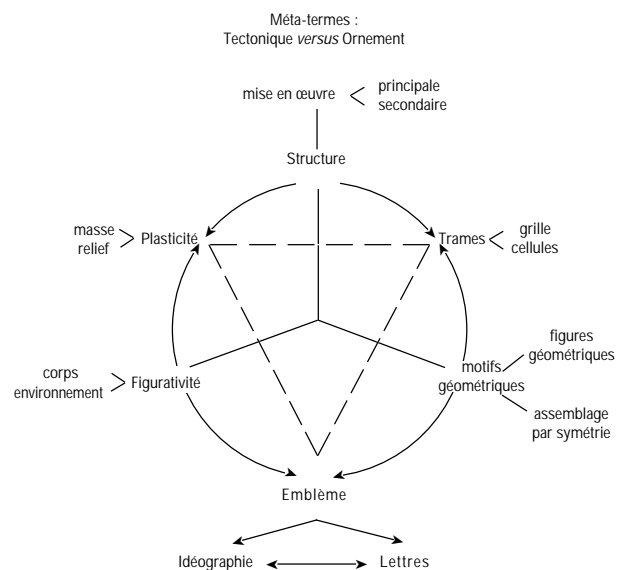
(b) Les trois termes intermédiaires sont : 1) notion

d'*emblème* (ou d'héraldisme) : cette notion étant le produit de la conjonction de figures et de motifs, nous avons la possibilité de la développer sous forme de vignettes ou d'écritures, au sens large (idéographie, lettrage). L'emblème a une fonction iconographique par excellence. Ainsi, comme on l'a dit, on peut traiter la forme architecturale comme relevant d'un certain vocabulaire (bien des traités d'architecture sont conçus dans cette perspective) ; 2) notion de *plasticité* : c'est le volume au sens sculptural (relief, pli, modelage), ou encore, la notion de masse : une figurativité n'est pas obligatoirement plastique car elle peut être également traitée comme un emblème, mais elle le devient sous le ciseau du sculpteur ; 3) notion de *trame* : c'est la formation de base d'une répétition constructive (travée, trabéation, réseau poteau-poutre) ou simplement planaire, dérivée des motifs géométriques (damier, trames tartans)¹⁹.

(c) On remarquera les oppositions diamétrales :

1) *figurativité versus trame* : la trame est abstraite en ce qu'elle n'évoque aucune figure mondaine : elle est sans bord, sans singularité typique ; alors que la première implique l'idée d'enchâssement, la seconde implique celle de superposition ; 2) *motifs géométriques versus plasticité* : celle-ci constitue des formes non réductibles à des motifs simples : le modelage est ainsi un art du continu,

Templum comme organisation de catégories architecturales



semblable aux surfaces en caoutchouc de la topologie, alors que les motifs géométriques forment des entités discrètes réitérables ; 3) *structure versus emblème* : alors que la première évoque, d'emblée, des rapports spatiaux (trois dimensions), le second est fondamentalement linéaire en ce qu'il évoque une lecture. L'emblème représente d'abord, ce que ne peut faire la structure qui est, à la fois, abstraite comme mode d'espacement et concrète en ce qu'elle « tient » matériellement (cf. la voûte, la charpente, les haubans).

Ce *templum* forme ainsi une matrice de rapports interdéfinissables dont les termes sont des opérations sur des types (au sens où on l'entend en psychologie cognitive) : composer, répéter, modeler, représenter, faire tenir en trois dimensions. Ainsi, il renvoie à d'autres *templa* qui constituent entre eux un réseau acentré, où la notion de « forme architecturale » sera « travaillée » cognitivement par renvois incessants entre ceux-ci : notion de *Gestalt* perceptive (figure, fond ; figure en relief, figure en creux), notion d'intérieur et d'extérieur du lieu (interne, externe, bord), notion de figures de l'édification (couronnement, enveloppement, soubassement) ; notion plus complexe de création et de destruction des formes (ainsi de la figure de la « ruine » qui peut être soit naturelle – l'effet du temps –, soit culturelle – la guerre, le désordre social).

Rappelons enfin que le *templum* que nous figurons oscille entre deux pôles catégoriels : d'un côté les termes expriment un principe d'élaboration, et de l'autre ils expriment un principe de représentation ; ainsi, une trame peut être un principe planimétrique de régulation (d'une croissance urbaine, par exemple), ou au contraire, n'être qu'une forme de « remplissage », une ornementation. Même rapport pour une « structure » : d'un côté, elle est principe d'une édification entre, par exemple, colonne et entablement (et qui conditionne la mesure de l'intervalle), et de l'autre, elle est principe de décoration (entre pilastre et bandeau afin de rythmer une façade).

IV. DEUXIÈME EXEMPLE : P. Eisenman

Avec le premier exemple, celui de M. Scolari, nous avons une réflexion sur la *fabrique* architecturale comme style, sur l'*industrie* humaine comme avènement d'une histoire dont nous contemplons les « restes », puisque cette période héroïque est révolue. Ce sont, en quelque

sorte, les hiéroglyphes d'une culture prométhéenne, ce qui fait que ces projets sont définissables comme figurativité plus proche d'une emblématique que d'une plastique (si l'on suit les flèches sur notre *templum* à partir de la notion de figure).

Avec P. Eisenman, notre second exemple, nous allons avoir une autre interprétation des mêmes faits dans ce qu'il a appelé « Cities of Artificial Excavations »²⁰. Pourquoi cette expression ? Nous dirons d'abord que, comme dans le cas de M. Scolari, nous avons un rapport configuratif entre des formes architecturales et un site, ce qui fait que ces projets sont autant des aménagements territoriaux qu'une architecture. Il ne s'agit donc pas de bâtiments isolés mais de sites construits. D'où un rapport Nature-Culture implicite.

Il y a, au départ, chez Eisenman, une opposition *absolue* entre ces deux termes : l'architecte est connu, depuis sa période des « Five » de New York²¹, pour ses spéculations formelles sur la notion de trame dont les prototypes historiques ont été, par exemple, la maison de Rietveld à Utrecht (1923), les axonométries de T. van Doesburg (1923-1929), ou encore les projets de Terragni et de Sartoris en Italie un peu plus tard. Soit une référence explicite à ce qui fut l'âge d'or de la Modernité. Les projets de P. Eisenman, concrétisés sous la forme de villas (de la *House I* à la *House XI*, sur une période de dix ans), représentent un jeu architectural poussé jusqu'à ses extrêmes conséquences, faisant alors basculer la construction dans une « déconstruction », soit une fragmentation de la totalité architecturale – cette ascèse de la forme fut assimilée à la démarche « déconstructiviste » du philosophe J. Derrida qui a emprunté ce terme à Heidegger. Nous avons ainsi un parcours, une épure, qui l'ont conduit à la question fondamentale : qu'est-ce que l'architecture comme « construit » humain ?

Il faut dire que, de l'aveu même de son auteur, cette recherche devenait un jeu gratuit, une spéculation intellectuelle qui débouchait sur un vide symbolique. Ceci fut particulièrement ressenti dans sa dernière villa, la *House XI* (dont la chiffraison correspond à un énoncé crypté : *EL, even*²²), où l'édification elle-même devenait problématique. Par contre, le motif générateur de cette maison particulière – une structure involuée sur elle-même, décrivant comme une sorte de ruban de Moebius selon des rapports de symétrie et d'inversion des pleins et

des vides, du haut et du bas, de l'élévation et de l'excavation – va devenir l'articulation nodale d'un déploiement planimétrique sous la forme d'une trame (ou double trame).

Examinons de plus près cette notion que nous avons placée dans notre *templum* entre la structure et le motif géométrique : elle offre une réversibilité remarquable entre la grille formée par le recoupement des lignes et les cellules découpées par celles-ci. Cette réversibilité est semblable à la figure du lapin-canard (ou du cube de Necker) dans les expériences de la *Gestalt* où, lorsqu'on

fixe la grille, on ne voit pas les cellules et où, inversement, lorsqu'on fixe celles-ci on fait disparaître les premières (ça devient un intervalle blanc). La réversibilité engendre une oscillation perceptive entre les deux thèmes de la grille et de la cellule.

Prenons l'ensemble des cellules : chacune induit à son tour deux axes perpendiculaires, leur ensemble formant à nouveau une trame qui constituera un redoublement de la grille initiale. Nous obtenons finalement un jeu de trames superposables et qui renvoient les unes aux autres. Ce sont ces opérations de duplication et de superposition, assimilables à ce que nous avons dit auparavant des propriétés du signe (réflexivité et transitivité), qu'Eisenman saura exploiter dans ses différentes planimétries.

C'est à partir d'un projet développé à Venise (1978) que l'approche strictement combinatoire d'Eisenman va basculer dans une conception environnementale en abordant la notion de « site architectural » (et non seulement d'édifications particulières). Il faut rappeler que ce projet de Cannaregio se situait à

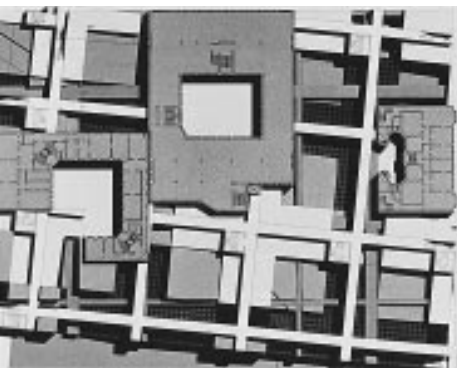
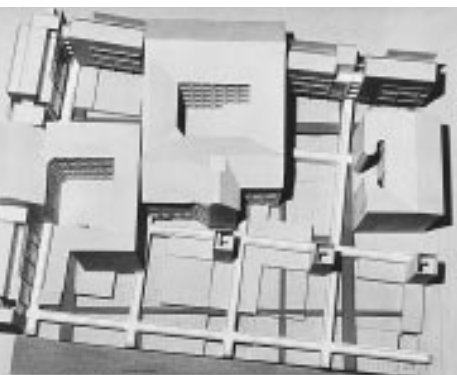
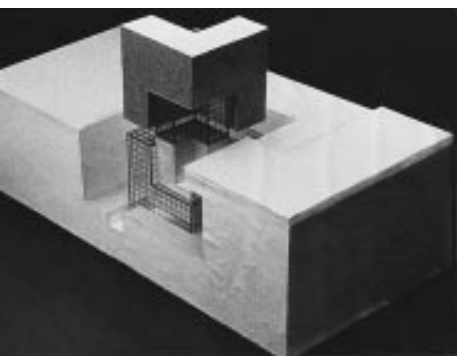
côté de l'hôpital projeté par Le Corbusier – qui représentait de son côté un aboutissement du travail de celui-ci sur les notions de trame et de module (on peut même parler d'un travail de tramage horizontal comme superposition restituant les rapports traditionnels vénitiens : canal, rue, place, habitat).

Parler de site, c'est parler d'un sol, d'élévations et de creux, de rivages, d'escarpements, et c'est ici que nous retrouverons ce rapport entre Nature et Culture : la première est donnée mais « travaillée » (excavation), la seconde est construite mais s'interpénètre avec la première (ce que réalise le projet *House XI*). Dès lors, le travail d'Eisenman va consister à « fouiller » ce bord (*edge* en anglais), ce rivage qui délimite une Nature et une Culture, à la fois disjointe et conjointe ; si la première est un sol et un sous-sol, la seconde est une élévation, l'architecture sera finalement cet entre-deux formant un contrepoint, une dialectique plus ou moins stable.

Considérons le second projet de P. Eisenman qui consistait à définir une restructuration du tissu urbain de la ville de Berlin (en 1980-81, soit à une époque où la ville était coupée en deux par un *mur*). Là encore, le site, entre la Friedrichstrasse, la Kochstrasse et le Mur de Berlin, est lourd de signification historique : Berlin, c'est au XVIII^e siècle la ville des Lumières, celle qui reçoit Voltaire ; au XIX^e siècle, c'est la ville du classicisme de Schinkel (cf. « l'Altes Museum », Charlottenhof, etc.) ; au XX^e siècle, c'est à la fois une ville de haute culture et celle qui basculera dans le nazisme, qui sera enfin détruite par les bombes en 1945. La Mémoire du lieu, c'est cela : une histoire de la civilisation occidentale en raccourci, et, dans son projet, Eisenman ne pouvait pas ne pas tenir compte de ces « couches » historiques de l'humanisme à la barbarie. D'où la fracture indélébile, la blessure que l'on ne peut refermer et que le Mur de Berlin symbolisait à sa façon.

Revenons à la définition du projet. Trois attitudes étaient théoriquement possibles :

a) Restituer un Passé, c'est-à-dire opérer une restauration mythique de la ville européenne telle qu'elle a existé jusqu'au début du XX^e siècle (celle d'avant les Guerres mondiales, d'avant les équilibres apparents entre bourgeoisie et prolétariat, d'avant une Modernité qui a livré la ville à l'automobile). C'est le comportement totalement fantasmagorique d'un R. Krier qui pense qu'en revenant aux toits en pente, aux colonnes et aux



frontons, aux grandes avenues de parade, on rétablira cet équilibre.

b) Ou bien pratiquer une *tabula rasa* du Passé, tel que le Mouvement moderne l'a proposé (Bauhaus, Constructivistes soviétiques, Le Corbusier), afin de résoudre les problèmes de la ville contemporaine (congestion, surpopulation). Mais dans le cas de Berlin, raser ce qui « restait » après les bombardements, n'est-ce pas un crime d'amnésie (de la guerre, et par voie de conséquence, du nazisme) ?

c) Enfin, ni retour nostalgique à une époque révolue, ni *tabula rasa* négatrice d'une Mémoire, telle est la troisième formule qu'a retenue Eisenman : face à cette ville éventrée par les bombes, coupée en deux par un mur (rappelons que le projet date d'avant la réunification des deux Allemagnes), sillonnée par des autoroutes qui la font ressembler à une ville américaine, l'architecte va jouer sur l'opposition irréductible entre deux aspects : deux thèmes traduits en types de trame planimétrique superposée, l'un qui rappelle le Berlin d'avant la guerre avec sa trame de rues et d'immeubles, d'avant la coupure entre l'Est et l'Ouest, et qu'il associe à la Mémoire, l'autre qu'il va dénommer par antiphrase, l'anti-Mémoire (et non la non-Mémoire qui serait l'amnésie) en ce qu'elle se réfère à une atemporalité. La première est locale, particulière au lieu, la seconde est globale, universelle en ce qu'elle reprend le tracé cartographique de la grille de Mercator. Ces trames ne se nient pas mais s'opposent : il y a des rapports dialectiques entre elles. Il ne s'agissait pas de raser les quelques immeubles vétustes qui étaient encore debout (témoins des bombardements), mais de les réinsérer dans une maille contemporaine afin de garder en mémoire ce qui fut une histoire tragique. Dans son projet, la superposition des trames, qui fonctionnent dans un dédoublement comme nous l'avons proposé auparavant, opère un contrepoint entre la maille urbaine qui est à l'échelle de l'îlot (rue, immeuble, cour intérieure) et celle, géographique, de Mercator (homme de la Renaissance, contemporain de Kepler) qui vient s'appliquer sur la première à une autre échelle. Nous avons ainsi une dialectique entre deux échelles, deux niveaux conceptuels, deux univers de référence. Il faut, à la fois, oublier le Passé pour vivre au présent (c'est le rôle de l'anti-Mémoire qui rappelle un absolu joué par la grille de Mercator) et ne pas oublier (c'est le rôle de la Mémoire, des « restes » au sens des reliques sacrées).

Entre la *tabula rasa* qui efface tout et le fétichisme rétrograde pour les centres urbains historiques, l'architecte a tenté de construire une image *complexe* de notre situation culturelle sous la forme de « couches » ou de « sols » superposés dont la stratification fait penser aux fouilles archéologiques d'une Rome du XX^e siècle (et à la métaphore freudienne des différentes Rome superposées – antique, baroque, contemporaine) : au plus profond, Eisenman situe la trace imaginaire de la fondation de la ville de Friedrichstadt, développée en bordure du noyau historique dont elle formait une extension. Puis, à un autre niveau, il situe celle de la ville du XIX^e siècle, juste en dessous de ce que l'on retrouve encore actuellement sous la forme d'un tissu urbain fragmenté. Enfin, il superpose à l'ensemble la grille de Mercator, située au même niveau que le faite du Mur de Berlin, afin sans doute de l'abolir symboliquement. Cette grille de Mercator qui « quadrille » le globe terrestre, représente ainsi un absolu atemporel : cela est, sans Passé, sans Futur. C'est le signe de la Loi.

Entre ces couches et/ou sols, Eisenman réintroduit comme motif architectonique ce qui est l'un des éléments nodaux de ses différents projets : celui de la *House XI* dont nous avons déjà parlé. Ce motif structural est « fiché » dans la trame comme un poinçon qui s'enfonce dans les différentes couches, ayant pour fonction de les relier par des escaliers, mais aussi bien qui s'élève à partir des sous-sols. La structure en L – emblème d'une Modernité, rappelons-le – opère une mise en suspens de ces différents niveaux qui flottent sur la surface terrestre. Elle opère une transformation qui permute l'intérieur en extérieur, l'élévation en excavation, le vide en plein (voire les espaces habitables en murs).

Le projet de Berlin de P. Eisenman représente ainsi une réarticulation complexe d'un tissu urbain désarticulé dont la cheville ouvrière est cette « clé » structurale, ce *EL*, *even*, qui est, à la fois, une transparence et une opacité, une présence et une absence ; bref, qui relève de la nature complexe du signe.

Ainsi, la question du style rencontre la constitution d'un monde au sens où la phénoménologie de Husserl l'entendait, soit une morphologie qui est l'expression d'un système sous-jacent de partages, investis axiologiquement.

NOTES

1. M. Schapiro, « La notion de style » (paru en 1953 en anglais) dans *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard, 1982.
2. M. Tafuri, *Projet et utopie*, Paris, Dunod, 1979.
3. Pour un aperçu d'ensemble sur cet éclectisme, on peut consulter l'ouvrage de F. Loyer, *Le Siècle de l'industrie 1789-1914*, Paris, Skira, 1983.
4. H. Damisch, « L'autre "ich" ou le désir du vide : pour un tombeau d'Adolf Loos », dans le n° spécial de la revue *Critique* 339-340, consacré à Vienne, début d'un siècle, Paris, Minuit, 1975, p. 806-818.
5. Nous avons un retour à cet effet de catalogue dans un certain postmodernisme, cf. les œuvres de M. Graves, le mouvement « Collage city » de C. Rowe et F. Koetter.
6. Et également dans son article « Proportion » du *Dictionnaire*, qui est beaucoup plus un exercice de construction à partir de la notion de triangulation qu'un exercice de composition rythmique.
7. Voir l'illustration emblématique de la « Cathédrale idéale », reprise dans l'ouvrage *Viollet-Le-Duc, l'architecture raisonnée* (préface d'H. Damisch), Paris, Hermann, 1966. Pour la cabane mythique, présente chez Laugier par exemple, on se reportera au livre de J. Ryckwert, *La Maison d'Adam au paradis*, Paris, Seuil, 1976.
8. Cette restauration archéologique est sans doute l'image la plus répandue de l'auteur (voir Pierrefonds, Carcassonne).
9. Les articles du *Dictionnaire de l'Architecture* de Quatremère de Quincy ont été repris dans le volume *De l'Imitation* (1823) du même auteur paru aux Archives d'Architecture Moderne (Bruxelles, 1980).
10. *Loc. cit.*
11. Voir l'introduction de F. Fichet à l'anthologie de textes, *La Théorie architecturale à l'âge classique*, Bruxelles, Martaga, 1979, p. 5-53.
12. D. Watkin et T. Mellinghoff, *German Architecture and the classical ideal*, Cambridge, M.I.T. Press, 1987.
13. Cf. les travaux de E. Rosch et B.B. Lloyd (dir.), *Cognition and Categorization*, Hillsdale (N.J.), Lawrence Erlbaum Ass., 1978, p.27-47.
14. A. Rossi, *L'Architecture de la ville* (paru en 1966 en italien), Paris, L'Équerre, 1981.
15. M. Scolari, *L'Architecture de l'incertitude*, Paris, L'Équerre, 1981.
16. Renvoyons au chapitre : « L'Arcadie, le pittoresque et le sublime ; les couleurs des Lumières (1710-1815) », dans l'ouvrage collectif *Histoire des jardins de la Renaissance à nos jours*, M. Mosser et G. Teyssot (dir.), Paris, Flammarion, 1990.
17. Cf. F. Récanati, *La Transparence et l'énonciation, pour introduire à la pragmatique*, Paris, Seuil, 1979.
18. Cf. P. Boudon, *Le Paradigme de l'architecture*, Montréal, Balzac, coll. « L'univers des discours », 1992.
19. Cf. J. Zeitoun, *Trames planes, introduction à une étude architecturale des trames*, Paris, Dunod, 1977.
20. Cf. P. Eisenman, *Cities of Artificial Excavation*, Centre canadien d'architecture, Montréal, Rizzoli, 1994.
21. C'est ce qu'on a appelé l'École des « Five » de New York : P. Eisenman, M. Graves, C. Gwathmey, J. Hejduk, R. Meier.
22. Cette dénomination, *EL, even*, est en fait un hymne à l'angle droit et rappelle le symbole de Le Corbusier, puisque ce EL – figure du L comme équerre, composée de multiples façons par rotation dans l'espace – renvoie à cet emblème de la Modernité ; il est, par exemple, dans l'édicule d'entrée de l'immeuble de l'Armée du Salut à Paris en 1930. Cf. *Le Corbusier une encyclopédie*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1987.

STYLE ET COMMUNICATION VISUELLE

UN PRODUIT DE TRANSFORMATIONS

FRANCIS EDELINE ET JEAN-MARIE KLINKENBERG DU GROUPE μ

1. STRUCTURES ADDITIONNELLES ET LIBERTÉ

Deux traits de la notion de style sont constamment relevés par la critique stylistique. D'un côté, nombre de définitions soulignent que le style serait fait de structures additionnelles (mais on néglige souvent de préciser par rapport à quoi) ; on parle ainsi de surcroît de sens, de surcodage. De l'autre, on souligne que ces additions de structures seraient possibles dans les cas où il existe une certaine liberté d'exécution dans la performance de l'énoncé.

Dire que le style est fait de structures additionnelles revient à dire qu'on ajoute à un énoncé donné, véhiculant un sens a', un autre ensemble de signification a". Mais quel intérêt y a-t-il, dans une théorie compréhensive de l'énonciation, à distinguer a' de a" ? Au nom de quoi peut-on déterminer ce qui serait sens premier et ce qui serait ajout ? On retrouve ici la problématique de la connotation, dont on sait toutes les apories. Mais il reste vrai que la notion de style est liée à celle de l'innovation dans les codes, et que c'est sans doute dans ce cadre qu'il faudra reposer le problème du « surcroît », problème que nous avons traité dans Groupe μ , 1994, et auquel nous revenons en 1.2.

1.1 La variabilité libre

Le problème de la liberté avait déjà été abordé dans la pensée structuraliste. On se rappellera que celle-ci distinguait différents types de variations dans un système. Les premières sont dites pertinentes, et se structurent en oppositions. Les secondes sont dites variantes libres. Par exemple, dans le système phonologique, les phonèmes s'opposent en permettant la distinction d'unités significatives. Certaines variations phonétiques ne correspondent pas à des phonèmes, mais bien à des variations de production d'un même phonème. La possibilité de produire ces variantes libres ouvre la voie au style, envisagé par la phonostylistique.

Partant d'une analyse des messages, des signaux et des codes, Luis Prieto (1966 : 168-169) aboutit à une conception du style qui conclut véritablement son travail. Voici sa formulation :

[...] du fait des rapports logiques qu'il y a entre les signifiés et leurs sèmes, les langues sont les seuls codes dans l'utilisation desquels l'émetteur dispose, pour transmettre un même message, de plusieurs sèmes distincts. Seules les langues, donc, laissent à l'émetteur la

*marge de choix qui constitue sans doute la condition générale permettant d'exécuter une opération donnée avec un style particulier.*¹

À partir de là, Prieto distingue deux possibilités de style : la première tient dans la liberté de choix parmi différents sèmes, pour exprimer un même message, conformément à la définition. Outre qu'il n'est pas vrai que seules les langues orales présentent la particularité décrite (on va le démontrer en se servant du langage iconique), cette position est impossible à défendre car elle est contradictoire. Elle suppose qu'il existe des synonymies parfaites (ce qui est faux), et en affirmant que le message transmis est véritablement *le même*, elle nie l'existence de différences perceptibles entre les énoncés, et donc nie aussi le style. La seconde possibilité est plus intéressante, car elle s'appuie sur le fait que dans les langues il existe des signifiés qui sont en rapport d'inclusion ou d'intersection. L'émetteur peut alors remonter ou descendre la chaîne des emboîtements, ajoutant ou supprimant des déterminations inessentiels à son message et confiant aux « circonstances de la transmission » la tâche de fournir au récepteur les éléments qui lui manquent. Ce qui au départ était conçu par Prieto comme caractérisant l'économie de la transmission se révèle finalement être un trait rendant possible la manifestation d'un style. Fournissons comme exemple d'emboîtement descendant cette synecdoque de Raymond Queneau :

Les moules servies, Zazie se jette dessus, plonge dans la sauce, patauge dans le jus, s'en barbouille. Les lamellibranches qui ont résisté à la cuisson sont forcés dans leur coquille avec une férocité mérovingienne.
(*Zazie dans le métro*, Paris, Gallimard, 1959, p. 66)

L'essentiel est ici de noter que, conformément à la théorie de Prieto, c'est la présence de degrés de liberté dans l'exécution des signes d'un système qui autorise la production du style. À l'inverse, on ne peut isoler et identifier le style d'un énoncé que si ce dernier est performé à partir d'un code autorisant la production de variantes libres. Et c'est sans doute cette présence qui autorise Gilles-G. Granger à parler de « solution toujours incomplète » dans la transmission de l'expérience².

Mais lorsqu'il s'agit de décrire sémiotiquement cette liberté, deux options s'offrent à nous. Deux options qui

permettent de retrouver deux des grandes définitions du style débattues par la stylistique classique : le style comme choix et le style comme écart.

La première consiste à considérer que le style exploite la liberté dans un code présentant des variantes libres : le producteur de l'énoncé sélectionne certaines de ces variantes parmi l'ensemble des possibles et le style de son énoncé est la résultante des choix opérés parmi les diverses réalisations possibles d'un même fait sémiotique. Par exemple des choix opérés dans ce que la linguistique traditionnelle a nommé les registres ou niveaux de langue, ou, pour le message kinésique, dans les différentes exécutions possibles d'un geste, ou encore, pour le message visuel – auquel nous allons revenir –, dans le choix des différents signifiants qui peuvent correspondre à un même type.

1.2 La restructuration des systèmes

Mais il existe une deuxième possibilité de description sémiotique de la liberté d'exécution. Ici, on ne se contente plus d'exploiter les possibles du code : on transgresse les règles de ce code, en créant ainsi des sens nouveaux, « hors-code », selon la formule de Granger. C'est là le rôle bien connu de la figure rhétorique, qui procède par écart corrigé (cf. Groupe μ , 1982 et 1994). Il y a deux lectures possibles de ce processus de correction.

Selon la première, le produit réévalué de l'écart est intégré à l'ensemble – agrandi – qui le contient ainsi que la base ; c'est en ce sens que la figure rhétorique relève d'une pensée que l'on peut qualifier de progressive. Si elle est généralisée, cette attitude a une conséquence importante pour le système sémiotique où la réévaluation s'est produite : ce dernier entre dans un mouvement d'expansion. Une autre représentation possible du produit réévalué de l'écart est la suivante : l'écart est considéré comme extérieur à l'ensemble auquel appartient la base, mais est réputé appartenir à un ensemble qui englobe le premier, ensemble potentiel. Chaque figure est alors l'actualisation d'une virtualité de cet ensemble. En ce sens encore, la rhétorique est progressive. Chaque acte rhétorique est en effet une exploration des potentialités du monde sémiotique : il rend de nouveaux découpages accessibles à de nouveaux partenaires de l'échange sémiotique. Tout ceci permet de souligner une propriété de l'écart qui permet de

prendre du champ avec la formulation imprudente selon laquelle il se situerait « hors-code ». L'écart est simultanément contestation d'un ordre antérieur et confirmation de cet ordre. Ou, pour le dire avec plus de précision, il est confirmation de l'existence d'un système, mais il est aussi réorganisation des relations entre les unités du système.

On peut donc dire que l'écart modifie le code, ce qui revient à dire que le récepteur donne raison à l'émetteur contre le code. Un simple acte local a le pouvoir de modifier une entité qui le dépasse en généralité par son statut. Le moyen normal ou légal pour modifier le code linguistique serait en principe métalinguistique : il faut se placer hors du code pour le modifier. Or la figure de rhétorique parvient à ce même résultat au cours d'une utilisation du code partiellement orthodoxe et partiellement transgressive. Quoique présentant une grande inertie, une grande résistance au changement, les codes présentent aussi ce mécanisme d'assimilation, cette souplesse permettant à plusieurs d'accepter la proposition d'un seul. On peut soutenir que la figure de rhétorique, dans la mesure où elle transgresse une règle, révèle cette règle tout en portant sur elle un regard distancié et critique : de ce fait elle présente la composante métalinguistique requise pour modifier le code³.

Opter résolument pour une de ces deux perspectives – qui ne sont pas exclusives – peut être lourd de conséquences sur la conception de la sémiotique générale. En effet, si le style est défini exclusivement comme choix, cela peut perdre toute utilité. Car si le style est la mise en évidence de traits récurrents dans une série d'énoncés, alors la stylistique ne serait rien d'autre qu'une sémiotique contextuelle. Le problème se dissout dès lors : tout est choix dans un énoncé, donc tout serait style. Si un auteur choisit des thèmes policiers, ou si un peintre opte pour des thèmes maritimes, cela constitue déjà une décision stylistique. On ne peut apparemment pas imaginer un niveau d'analyse qui ferait le départ entre l'emploi stylistique et l'emploi non marqué stylistiquement : la chose n'est possible, selon Granger, que dans un langage formalisé. Mais dans l'optique de l'écart, les choses changent du tout au tout : l'opposition grammaticalité *versus* non-grammaticalité fournit bien cette ligne de démarcation. Or qui dit écart dit rhétorique. Donc, la rhétorique est dans cette optique la clé du style.

Méthodologiquement, les choix comme les

transgressions peuvent être décrits selon deux grands points de vue.

D'un point de vue *quantitatif*, tel énoncé se laissera décrire comme un complexe original de fréquences (et c'est la stylostatistique). Mais ce type d'approche, pour utile qu'il soit, ne permet d'approcher que des déterminations extrêmement générales. Quoique sûre, son utilité pour la détermination d'un style est donc d'un intérêt très limité (comme le démontre Granger). D'un point de vue *qualitatif*, il se laissera décrire comme un réseau d'implications, de contradictions, de redondances, de rythmes, etc. s'établissant entre les différents traits stylistiques ; appelons ceci d'un nom très général : la combinatoire.

Les deux perspectives – quantitative et qualitative – ne sont évidemment pas exclusives, et on peut les harmoniser, ce que nous ferons dans la définition qui suit.

Car, en conclusion, de ce qui précède, on peut s'enhardir à formuler une nouvelle définition du style, qui viendra s'ajouter aux quelques centaines de définitions déjà proposées.

On dira donc que le style est le produit d'un travail de singularisation, collective ou individuelle, opéré sur l'énoncé simultanément par les instances émettrice et réceptrice ; ce travail consiste soit dans l'exploitation de variantes libres soit dans la production d'écarts réorganisant les relations entre les unités du système, et il est descriptible comme combinatoire d'éléments variant en qualité, associés selon des formules se laissant quantitativement décrire⁴.

2. STYLE ET ÉNONCÉ ICONIQUE

2.1 La notion de transformation

Il importe à présent d'appliquer la notion de style, avec toutes les nuances formulées, à l'énoncé visuel et plus précisément à l'énoncé iconique.

L'examen du mode de production des signes iconiques fait voir à l'œuvre un processus très général que nous avons nommé transformation (Groupe μ , 1992). La transformation (t) est la relation qui, dans le schéma triadique du signe iconique, réunit le signifiant et le référent. Cette relation est ainsi nommée parce que, étant commensurables, signifiant et référent peuvent être décrits comme la transformation de l'un en l'autre. Ou, plus précisément, le modèle de représentation de l'un peut être converti en un modèle de représentation de

l'autre, selon des règles diverses, de nature géométrique, algébrique, optique, topologique, etc. Modèle de représentation, disons-nous : c'est affirmer que, lorsqu'il sera un peu plus loin question de référent, celui-ci doit être pris non comme somme inorganisée de stimuli, mais comme un objet appartenant à une classe car ayant déjà fait l'objet d'une élaboration perceptive. En termes morrissiens, le référent ne saurait donc être un *denotatum*. Toutefois, nous n'assimilons pas le référent et le *designatum* de Morris. Ce dernier recouvre en effet deux choses que nous avons distinguées : le référent et le type (Groupe μ , 1992 : 130-131).

On se permettra ci-après d'être un peu technique pour décrire un aspect du processus qui est en forte corrélation avec la notion de style telle qu'elle vient d'être rediscutée.

2.2 Aspects pragmatiques de la production et de la réception du signe iconique

2.2.1 Production

Soit M, un modèle (c'est-à-dire un référent) et I, son signe iconique.

Il est possible de décomposer I en un ensemble d'éléments E ou points tels que chacun, outre ses coordonnées de position, donne la valeur de l'élément sur une des trois dimensions visuelles. Par exemple $E(x_1 ; y_1)$, situé en x_1 et y_1 sur la surface de l'image, aurait une certaine valeur de luminance, une certaine valeur de saturation et une certaine valeur de nuance ; ces trois valeurs définiront le vecteur couleur pour ce point. En principe cette description devrait suffire.

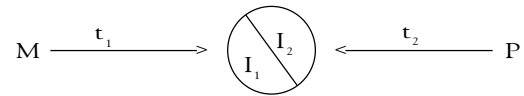
Disposant ainsi d'une description analytique exhaustive de I, nous pouvons décrire de la même façon le modèle M et confronter les deux résultats. Si l'image est iconique, certains points du réseau de l'image correspondront nécessairement à des points du réseau du modèle, et d'autres non. La correspondance en question est réglée par une ou plusieurs transformations.

La transformation affecte les propriétés globales des unités structurelles. Rappelons (Groupe μ , 1992 : 133) que les *propriétés globales* ou holistes, telles que les définit Palmer (1975), sont des « valeurs quantitatives selon des dimensions perceptives, spécifiées par rapport à un certain référent ». Par exemple, la taille d'un œil sera déterminée par la taille de la tête. Mais, pour nous, les propriétés globales peuvent se fonder sur autre chose que

sur des formes : elles peuvent aussi être des propriétés de couleur, ou de texture. Ces propriétés globales sont de type intrinsèque : j'identifie un dessin d'œil parce qu'il présente des configurations spatiales correspondant à celles du type culturel qu'est le modèle de l'œil. Elles sont dites globales car elles transcendent, pour le niveau considéré, les éventuelles subdivisions de l'unité.

Pour notre propos, l'essentiel est ailleurs. Il se fait que l'ensemble des éléments de I se partagera en deux sous-ensembles I_1 et I_2 , tels que $I_1 + I_2 = I$ et que l'on ait entre M et I_1 , la transformation t_1 ; $M \xrightarrow{t_1} I_1$. Mais d'où proviennent les autres éléments, ceux du sous-ensemble I_2 ? Par définition, ils ne peuvent provenir du référent. Dès lors, il ne peuvent provenir que de l'instance productrice d'image, que nous désignerons par P (cette instance productrice pouvant être une machine ou un humain). Étant produits par P, ces éléments seront (au sens large) une transformation t_2 de P, et on aura $P \xrightarrow{t_2} I_2$.

Le schéma global du signe iconique et de sa production sera donc :



Production du signe iconique (première version)

figure 1

Ce schéma simple a pour premier avantage de situer d'emblée l'image globale I en position médiatrice entre M et P. Car par la transformation, l'image visuelle retient quelque chose du sujet et de l'objet. Comme il n'y a aucune raison d'estimer que seule la partie I_1 est pertinente, le destinataire considère et interprète aussi bien I_2 que I_1 . Il peut ainsi remonter de I_1 à M en inversant t_1 , et de I_2 à P en inversant t_2 . (Turner peint autant Turner que des brumes sur un estuaire. Ce qui nous permet de reprendre, dans notre perspective, le propos de son aîné Buffon.) La proportion de I_1 et de I_2 est variable et le problème de la priorité de l'un sur l'autre dans l'interprétation reste ouvert.

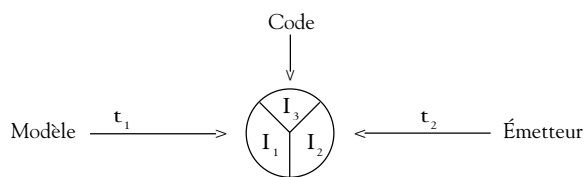
Le schéma s'applique directement à tout signe visuel iconique, mais il n'est pas question d'exclure de l'analyse les signes non iconiques, par exemple les signes plastiques de l'art abstrait. On les inclut aisément dans le même modèle si on les considère simplement comme des cas limites où I_1 tend vers zéro et I_2 tend vers 1.

En résumé, le signe iconique possède certains caractères du référent, conformément à la définition classique. Mais, corrélativement, il possède aussi certains caractères ne provenant pas du modèle mais du producteur d'image ; dans la mesure où ce producteur est lui-même typé, le signe fonctionne une seconde fois en permettant sa reconnaissance. C'est le mécanisme même de l'individualisation. Enfin, affichant d'autres caractères que ceux du référent, il se montre distinct de lui et respecte le principe d'altérité qui fait partie de la définition classique du signe.

Le signe iconique est donc un signe médiateur à double fonction de renvoi : au modèle du signe et au producteur.

Il faut toutefois noter que si la transformation t_1 est exclusivement visuelle, la transformation t_2 ne l'est absolument pas, même si son point d'aboutissement est visuel. Elle définit par exemple la « manière » ou le « style » d'un peintre, ou encore son style d'école, et son étude n'a jusqu'ici jamais été abordée de façon positive. Le style a ce premier effet de rendre reconnaissable une œuvre, et souvent cela a pour corollaire de pouvoir l'attribuer à un auteur déterminé. Un deuxième usage du style consisterait à l'interpréter comme issu de la personnalité de l'auteur, intentionnellement ou *malgré lui* (et ici nous nous séparons de Granger). Comment remonter des traits du style aux traits de personnalité de son auteur ? Nous sommes convaincus que la chose est possible, licite, et non triviale. Nous la laisserons cependant à d'autres, vu le caractère aujourd'hui encore trop incertain des méthodes pour y parvenir.

Mais notre schéma est encore incomplet, car si le modèle M et l'émetteur E interviennent tous deux dans la constitution du signe I, le choix d'un code expressif (« la langue française », la « peinture à l'huile », « le vitrail »...) impose lui aussi des contraintes spécifiques qui se retrouvent dans le produit final. C'est donc plutôt par une tarte à trois quartiers qu'il faudrait représenter la chose.



Production du signe iconique (seconde version)
figure 2

L'irruption du code se traduit par un façonnement inévitable des énoncés – un formatage dirait-on en langage informatique – avec en filigrane cette remarque de Granger pour qui les codes véhiculent du « déjà su », et sont de ce fait toujours débordés par les significations que l'émetteur veut leur faire transmettre. La nuance à établir entre codification relativement forte d'une langue naturelle, ou codification relativement faible d'une expression iconique, ne fait que modifier la part prise par I_3 , mais quoi qu'on fasse et quel que soit le médium utilisé, son code se trouvera toujours en position médiatrice : c'est en lui que fusionneront et/ou coexisteront les éléments intéroceptifs issus de l'émetteur et les éléments extéroceptifs extraits du modèle. On retrouve une fois de plus le modèle triadique (cf. Groupe μ , 1990), si on accepte le terme général de *logos* pour désigner l'ensemble des codes possibles. Peut-être est-ce là, en définitive, la fonction fondamentale du *logos*, le style devenant simplement, dans cette perspective, la composante intéroceptive de tout énoncé.

2.2.2 Réception

La transformation, telle qu'elle a été présentée jusqu'ici, apparaît comme une caractéristique (a) de l'énoncé et (b) de l'instance énonciatrice.

Mais il faut aussitôt ajouter que la transformation est également un travail produit par (c) l'instance réceptrice. Car la transformation est une relation symétrique. C'est elle, rappelons-le, qui fait que signifiant et référent peuvent être décrits comme la transformation de l'un en l'autre. C'est dire que cette relation n'a pas d'orientation définie, et que la notion vaut autant pour la production d'un signe iconique (modélisation d'un signifiant à partir d'un modèle sémiotisé du référent) que pour la réception de ce signe. Cette réception consiste en effet en la reconstitution d'un référent modélisé à partir d'un signifiant, en inversant la transformation supposément opérée par l'émetteur. C'est évidemment le type qui guide cette transformation inverse.

Par ailleurs, du fait que le regardeur R est mis en présence d'une structure médiatrice, il est lui-même placé en position médiatrice. On veut dire par là qu'il arbitre la répartition des trois composantes essentielles du signe iconique telles qu'elles sont schématisées dans la figure 2. On le soulignera dès lors au passage : l'effet d'individuation concerne aussi bien le récepteur que

l'émetteur (auquel il est trop souvent attribué de manière exclusive).

Enfin, il faut répéter qu'en dépit d'une position parfois défendue par une sémiotique angélique, le problème de la réception et du décodage des signes iconiques ne peut être coupé de celui de la perception et de la cognition. Il faut en effet se rappeler qu'il y a des styles de perception, trop souvent ignorés par la critique.

Illustrons le propos d'un exemple simple. Comme l'a montré Gogel (1978), des points dispersés sur une surface peuvent être perçus comme délimitant une figure s'ils sont relativement proches les uns des autres : c'est la fonction de proximité. Ils ne sont donc pas perçus comme figures individualisées, ce qui serait le cas dans une autre dispersion. Or, la fonction de proximité doit présenter un optimum : si elle décroît trop vite avec la distance, elle produira un univers perceptuel « trop fragmenté » ; si au contraire elle s'étend très loin, elle produira un monde où « tout se tient », c'est-à-dire « trop différencié ». Mais il faut souligner que la valeur optimum de la fonction n'est pas une constante universelle : elle peut varier fortement d'un sujet à l'autre, et détermine donc des styles de perception.

Ces trois faits – caractère symétrique de la transformation, rôle médiateur du regardeur, et style de perception – nous permettent de pointer une nouvelle fonction du style : non seulement celui-ci permet d'identifier un producteur de signes, mais encore le fait-il dans le cadre d'une interaction dynamique entre producteur et récepteur.

3. LA TRANSFORMATION COMME INDIVIDUATION

En tenant compte de ce qui vient d'être dit sur le plan méthodologique, le style d'un énoncé iconique peut être défini comme la combinatoire de certaines transformations impliquant l'interaction entre code d'une part, instances productrice et réceptrice de l'autre, transformations présentes dans l'énoncé en certaines proportions. C'est donc un produit de transformations.

Comme on l'a largement démontré plus haut, ce produit de transformations peut être obtenu soit par des choix, soit par des écarts.

Les choix consistent à sélectionner, pour réaliser un énoncé donné, un certain nombre de transformations socialement déjà produites, et considérées comme admissibles, dans une combinatoire admissible elle aussi.

Par exemple, la production d'énoncé dans un plan a une telle valeur de convention que certains ont même cru que cette pratique déterminait l'existence de sémiotiques indépendantes (dites sémiotiques planaires). Mais on pourrait ajouter la technique du dessin au trait, ou le filtrage chromatique, réduisant le spectre du référent à quelques valeurs dans le signifiant, etc. D'autres transformations aboutissent à des écarts. C'est par exemple, actuellement, le cas de la majorité des transformations hétérogènes (une transformation t_1 est appliquée à une portion p de l'énoncé, une transformation t_2 est appliquée à une portion q de l'énoncé).

On pourra prendre pour exemple de tels produits de transformations le style de Miró, qui a paru reconnaissable au point que les publicitaires vantant les mérites des cigarettes Barclay s'en sont servis pour représenter leurs paquets. On pourra comparer leur pratique avec celle des publicitaires de chez L'Oréal, qui se sont servis de Mondrian. Dans leur conception simpliste, « Faire un Miró » consiste à appliquer certaines transformations topologiques, à quoi s'ajoutent des filtrages aboutissant à sélectionner certaines couleurs pures pour les figures, mais d'autres teintes pour les fonds, etc. De même, « Faire un Mondrian » consiste à sélectionner une gamme extrêmement réduite de couleurs pures, contenues dans des plages bordées par des barres noires prenant la forme de croix et de carrés.

Il est banal de souligner que le même objet peut être stylisé de plusieurs façons. Une fleur ou une feuille peut faire l'objet d'une stylisation romantique, fantastique, *modern style*, puérile, mécanique, psychédélique, etc. Par ailleurs, les groupes stables de suppressions et d'adjonctions qui constituent un style contribuent à le rendre reconnaissable entre tous. Le style sumérien ne saurait être confondu avec l'ashani, le kwakiutl avec l'égyptien.

Il en va de même des styles individuels. Car la stylisation d'école n'est pas le seul lieu d'émergence d'une lecture des objets selon un modèle de l'univers. Tout artiste se caractérise aussi par des écarts systématiques, et la tendance à la géométrisation, par exemple, est extrêmement bien attestée. Pour un Rodolphe Bresdin qui « en rajoute » quant au grouillement des formes, combien de Cézanne qui les simplifient ? Les étapes graphiques de ce processus peuvent être suivies avec une clarté particulière dans l'œuvre de Van der Leek. Mais

on peut penser à d'autres démarches. Rappelons-nous par exemple Cézanne, lorsqu'il recommande : « Traitez la nature par le cône, le cube et la sphère », ou à Monet qui affirmait : « J'ai passé toute ma vie à tricoter des prismes ».

Les choix ou sélections possibles (au sens de Prieto dans les énoncés performés à l'aide de codes relativement astreignants ou dans un sens beaucoup plus large pour les énoncés visuels) sont extrêmement nombreux. Ils produisent donc une collection de singularités. Si celles-ci sont récurrentes, c'est-à-dire si un produit de transformations déterminé est constamment associé à un émetteur ou à un groupe d'émetteurs, il s'ensuit un « effet de signature ».

Dès lors, qu'il soit collectif ou individuel, le style ne se borne pas à être la signature de « l'homme même » comme le prétendait Buffon, mais caractérise aussi ces choses que le naturaliste déclarait résider « hors de l'homme », comme « les connaissances, les faits, les découvertes ». Car, derrière chaque type de stylisation, il y a un modèle de l'univers. Ce modèle est caractérisé par des traits précis, et une démarche adéquate de sélection / rejet, menée au cours de la transformation, peut imposer ces traits à tout référent.

NOTES

1. Le mot *sème* est ici employé dans le sens, particulier aux continuateurs de Buyssens, de l'association univoque et bifaciale d'un signifiant (c'est-à-dire une classe de signaux) et d'un signifié (c'est-à-dire une classe de messages).
2. Dans son travail devenu classique, Gilles-G. Granger insistait sur le travail de structuration de l'énoncé et sur le lien à l'émetteur. Par structuration, il entend la réification d'une expérience grâce à un système de formes. L'expérience est vécue comme une totalité qui, pour celui qui l'éprouve, est satisfaisante mais qui devient problématique dès le moment où il faut la transmettre (c'est le « toujours trop et jamais assez » de Jean-Clarence Lambert). Car l'objectivation (qui fournit ce que Granger appelle le « sens ») laisse nécessairement un reste (qui est la « signification »). Du côté du récepteur, le travail n'est pas moindre : celui-ci saisit des allusions à ce résidu, mais ces allusions lui parviennent en même temps que le message objectivé et n'ont pas de statut distinct à ses yeux. Le langage apparaît ainsi comme un ensemble de structures disponibles, dans lesquelles ce sont surtout les expériences des émetteurs qui sont consignées en même temps que stylisées.
3. Si le style est globalement individuation, ou encore « signature »

(signature individuelle ou collective), il suppose la répétitivité : on ne peut identifier le « style Miró » à la première occurrence d'un énoncé présentant ce style. En dépassant cet exemple, on peut affirmer qu'on ne peut identifier un style purement « novateur ». En effet, celui-ci serait au-delà de toute communication. Poussé à l'extrême, un tel style réclamerait la production constante d'écarts, devant empêcher le produit de ceux-ci de s'ériger en nouvelles normes. Dans ces conditions, un code serait impuissant à s'établir. Il y a donc ici un double paradoxe. Premier paradoxe : le style est individuation, mais par ailleurs il est répétitivité ; une signature crée un effet d'intertextualité. Dans cette perspective, les marques du style constituent une intersection entre plusieurs énoncés, érigés en classe par elle (classe des énoncés d'un énonciateur, ou d'une école, etc.). Deuxième paradoxe : le style est répétitivité, mais la répétitivité aboutit à la destruction de la conception du style comme individuation. Le style obtenu grâce à la répétitivité peut être appréhendé à travers des manœuvres purement quantitatives. Mieux : la répétitivité mène à la redondance totale, c'est-à-dire à la mort du sens. Ces deux paradoxes peuvent être résumés en une seule formule : « le style ne peut être perçu sans répétition, et la répétition tue le style ». On peut sans doute dépasser ce paradoxe, en définissant le style comme un effort du code pour aboutir à un équilibre entre la redite qui, totale, mènerait à la non-communication, et l'innovation qui, totale, mènerait également à la non-communication.

4. Nous ne nous aventurerons pas ici à échafauder une théorie de phénomènes très réels et intéressants comme la parodie, la contagion du style, ou l'effet quasi ontologique que manifeste un style sur son auteur, et qui serait au sens propre une structuration individuant. Pourquoi un critique rendant compte d'un auteur se met-il si souvent à adopter le style de cet auteur, comme si ceci avait valeur de preuve ? La question se posera aussi de l'intentionnalité. Certains styles sont visiblement des manifestations délibérées, voire exhibitionnistes, de la personnalité. D'autres faisceaux de récurrences apparaissent comme malgré leur auteur, comme si elles lui échappaient. Le producteur le plus naïf, le moins conscient, ne peut en réalité s'empêcher de produire du style. Tout comme une voix, une intonation, une écriture sont des signatures reconnaissables, ainsi l'est en principe tout énoncé. Nous nous garderons donc de retenir l'intentionnalité comme critère stylistique.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ARNHEIM, R. [1981] : « Style as a Gestalt Problem », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 39, 3, 281-289.
- GOGEL, W. C. [1978] : « Le principe de proximité dans la perception visuelle », *Pour la science*, 9, 1, 49-57.
- GRANGER, G.-G. [1969] : *Essai d'une philosophie du style*, Paris, Armand Colin, coll. « Philosophies pour l'âge de la science » ;
- GROUPE μ [1982] : *Rhétorique générale*, Paris, Seuil, coll. « Points » ;
- [1990] : *Rhétorique de la poésie*, Paris, Seuil, coll. « Points » ;
- [1992] : *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées » ;
- [1994] : « Sens rhétorique et sens cognitif », dans *La Rhétorique et la sémiotique. Rhetorics and Semiotics*, n° spécial de RS/SI, *Recherches sémiotiques / Semiotic inquiry*, XIV, 3, 11-23.

- KLINKENBERG, J.-M. [1985] : « Essai de redéfinition sémiotique du concept de style », *Le Français moderne*, t. LIII, 242-245 ;
- [1990] : *Le Sens rhétorique. Essais de sémantique littéraire*, Toronto, GREF, Bruxelles, Les éperonniers.
- MOLINIÉ, G. *et al.* [1994] : *Qu'est-ce que le style ?*, Paris, PUF.
- MORRIS [1938] : « Foundations of the Theory of Signs », *International Encyclopedia of Unified Science*, 1, 2, University of Chicago Press; trad. fr. partielle (« Fondements de la théorie des signes »), dans *Langages*, 35, 1974, 15-21.
- NORMAN, D.A. et RUMELHART, D.E. [1975] : « Eye Movements and Visual Perception », *Scientific American*, 224, 6, 35-43.
- PALMER, S. E. [1975] : « Visual Perception and Knowledge : Notes on a Model of Sensory Cognitive Interaction », dans Norman et Rumelhart, 279-307 ;
- [1977] : « Hierarchical Structure in Perceptual Representation », dans *Cognitive Psychology*, 9, 441-474.
- PRIETO, L.J. [1966] : *Messages et Signaux*, Paris, PUF, coll. « Le linguiste ».
- RASTIER, F. [1994] : « Le problème du style. Pour la sémantique du texte », dans G. Molinié *et al.*
- SARTRE, J.-P. [1972] : *Plaidoyer pour les intellectuels*, Paris, Gallimard.
- STEINMETZ, R. [1994] : *Les Styles de Derrida*, Louvain-la-Neuve, De Boeck, coll. « Le point philosophique ».

LIEUX DE PASSAGE

DE L'HISTOIRE DE L'ART À LA SÉMIOTIQUE VISUELLE

MARIE CARANI

LA QUESTION DU STYLE COMME OBJET THÉORIQUE

Depuis la formation de leur discipline, les historiens d'art ont constamment réfléchi sur la question du style. Pour ceux qui appartiennent à cette tradition, la notion de style, telle qu'enseignée et explicitée dans la majorité des vieux manuels, serait une manière propre à chaque artiste de se dire et de s'exprimer visuellement qui dévoilerait et laisserait paraître des traits caractéristiques pertinents. À ce titre, l'idée même de style s'est appliquée d'entrée de jeu à une certaine constance générale dans l'art. Elle a visé indistinctement les trois aspects constitutifs des arts visuels que sont les éléments plastiques constitutifs, les qualités spatio-temporelles et les valeurs expressives. Néanmoins, toutes les polémiques passées et présentes autour de cette question en théorie de l'art montrent bien les positions variables des historiens d'art dès que ceux-ci ont essayé au fil des ans de préciser davantage, puis de travailler et d'organiser leurs analyses particulières du style (ou des styles).

C'est d'ailleurs dans le contexte d'une telle idéologie artistique exagérément généraliste que quelques pionniers de l'histoire de l'art veulent saisir, à partir de la fin du 19^e siècle déjà, le sens comme la portée d'une notion significative de *style* pour en faire un instrument explicatif fort de l'œuvre d'art. Par l'entremise des réflexions récurrentes sur l'objet d'art – qu'on peut considérer à rebours aujourd'hui comme pré-structuralistes, voire pré-sémiotiques¹ –, des Riegl, Wölfflin, Panofsky et Schapiro, le principe même de l'évolution des éléments de forme artistique dans le temps et dans l'espace est alors mis en cause et problématisé pour l'une des premières fois dans l'histoire de l'art comme stylistique opératoire par le jeu des influences, des variations et des rapprochements formels. On comprend donc qu'historiquement la problématique de la discipline de l'histoire de l'art a enserré la problématique stylistique à partir de la question centrale des règles de composition et d'organisation servant à évaluer une réussite artistique.

Par contre, dans une perspective sémiotique, on sait que, depuis Peirce et Saussure, tout ce qui donne à voir et à interpréter une certaine consistance dans le monde naturel a pu être pris comme signe significatif. Je pense aux styles artistiques, en particulier, qui ont été abordés en tant que modalités programmatiques, re/programmatiques, de spatialisation dédoublant – selon l'orientation sémiotique de l'analyste – les rapports trichotomiques ou binaires installés au plan de l'objet d'art entre cet objet, son interprétant et le signe, ou

entre les signifiants et les signifiés visuels. À partir des années 60, surtout, la sémiotique visuelle d'inspiration saussuro-hjelmsléviennne a fait du *style comme structure* l'objet privilégié de ses explorations de l'œuvre d'art à partir de différentes approches modélisantes : niveaux de lexies d'un texte visuel (Scheffer), tropes discursifs d'ordre figural (Marin), rapports discours/figures (Lyotard), valeurs systémiques hjelmsléviennes (Lindekens), code du signe iconique (Eco), théories greimassiennes de la semi-symbolicité (Floch et Thürlemann), sémiotique topologique (Saint-Martin) ou encore rhétorique plastique et tropologie visuelle (Groupe μ). Toujours, en tout cas, par le biais de ces modélisations, on a privilégié une lecture au second degré du style comme système structurel d'intercompréhension et d'interaction perceptuelle. De fait, ces visualistes ont tous accepté d'emblée une spécificité des caractéristiques signifiantes de l'objet artistique qu'ils se seront proposé de décoder. Puis ils ont abordé cet objet en tant que système de signes à part entière, et non plus seulement en tant que système modélisant secondaire, ou dérivé, par rapport au langage verbal.

Comme point de départ à cette discussion, il faut donc reconnaître qu'au plan de toute analyse spécialisée des arts visuels, l'arrêt sur le style comme degré de constance s'est avéré pour le moins inévitable depuis l'engendrement structuraliste de la discipline de l'histoire de l'art. Et il faut reconnaître encore que cette problématisation structurelle du style a trouvé son pendant dans le champ de la sémiotique visuelle, où le besoin d'une modélisation des éléments constitutifs de l'art s'est imposé avec force ces dernières années comme procédure de différenciation du discours littéraire et comme critère de scientificité. D'où l'idée de base qui sera priorisée ici dans le cadre d'une réflexion sur l'objet théorique style, d'un passage de frontière méthodologique entre la discipline de l'histoire de l'art et la raison sémiotique.

LE STYLE EN HISTOIRE DE L'ART

Durant sa longue préhistoire, soit du 16^e au 19^e siècle, l'histoire de l'art est assez avare dans sa définition de l'idée de style, d'où la généralité persistante de ce concept. Pourtant, en recourant à cette notion-valise, les historiens d'art pré-modernes entendent se distancier dès l'abord du sempiternel jugement de goût qui avait présidé depuis l'Antiquité aux disputes esthétiques sur le beau, sur l'imitation de la nature et sur la vérité artistique. Alors,

c'est du modèle vasarien dont on se réclame esthétiquement ou dont on veut se séparer. Par ailleurs ce modèle articulé par l'italien Giorgio Vasari trouve ses propres fondements dans les fameux écrits d'un commentateur romain.

Chez Plinie l'Ancien, dans son livre XXXV de l'*Historia naturalis*, le premier projet occidental d'une histoire de l'art s'ébauche à partir d'une notion de ce qui « a passé » en peinture. Avec Plinie, l'objet immédiat de la discipline en train de se constituer s'instaure en tant que ce qui reste de la peinture pratiquée et comme ce qui s'est transmis à la postérité en termes de valeur *immortelle*. Mais Plinie postule aussi dans cette histoire de l'art, encore embryonnaire, la présence d'un cycle artistique de succès et de célébration *passé*, suivi à *son époque* d'une période de déclin manifeste, d'où la mise en place d'un premier modèle d'interprétation systématisé de l'art sur la base d'une mouvance stylistique répétitive. Apparaît donc sous ce regard particulier de Plinie, une idée diffuse du style artistique comme un ensemble de pratiques visuelles développées dans l'optique d'un sens auto-téléologique et cyclique de l'histoire de l'art, double approche qui traverse l'Antiquité et le Moyen-Âge.

Quinze siècles après Plinie, au moment de la redécouverte de l'Antiquité par les penseurs de la Renaissance italienne, Vasari s'inspire de certains passages de l'ouvrage de Plinie pour former sa conception d'une histoire de l'art définie comme une idée (*idea*), en voie de réalisation, de la perfection faite œuvre. À travers ce schéma de la valeur esthétique culminant dans l'art de Michel-Ange, Vasari présente l'histoire de l'art comme une aventure idéale visant progressivement le Divin, c'est-à-dire l'Esprit réalisé, en tant que celui-ci serait, sous les traits mêmes de Michel-Ange, le comble de la perfection. L'assise en est alors une théorie de l'évolution artistique héritée d'abord de Platon, ainsi que des principes pliniens revisités par le christianisme, soit plus particulièrement une « loi des trois états » ou des trois âges (des trois périodes) des arts du dessin depuis l'Antiquité grecque jusqu'à la Renaissance, chacun de ces âges se distinguant stylistiquement des autres par des *insuffisances* ou par des *différences* manifestes². Avec Vasari, une conception du progrès stylistique comme système organisé et structuré s'implante donc dans la perspective de parfaire le modèle d'imitation de la nature à travers le progrès dans l'invention, le dessin, le style, les proportions et le coloris.

Son histoire de l'art devient le principal révélateur de cette nouvelle stylistique.

Dans ses *Vies* (1550-1568), Vasari inaugure une façon de raconter l'art à travers la vie des artistes. Pour cette conception de l'histoire de l'art comme histoire des artistes, le créateur est l'interprète du monde par les œuvres d'art qu'il crée. C'est à partir de ce créateur même, c'est-à-dire dans sa psychologie individuelle, qu'on trouverait la raison d'être, ainsi que le sens des œuvres. Selon Vasari, il faut situer les productions artistiques sur cet axe chronologique en leur greffant, par analogie, un modèle évolutif de développement biologique en phases cycliques récurrentes : enfance, jeunesse, maturité, décadence. D'où une tentative d'explication de l'évolution des formes artistiques qui est calquée sur l'histoire vitale des organismes, laquelle interprétation sert aussi de facteur de mesure de la durée historique d'une culture. Dans cet horizon, à la suite de Vasari, les commentateurs renaissants et post-renaissants (comme Baldinucci ou Malvasia) ne s'intéressent pas vraiment au style, à proprement parler, c'est-à-dire à la forme artistique, mais plutôt au contenu biographique comme tel des œuvres d'art. Quand même, cela n'empêche pas qu'on entreprenne de discuter chez ces commentateurs, à tout le moins superficiellement, du style d'une époque et de certaines manières stylistiques individuelles, car Vasari a aussi installé d'autorité dans son modèle une distinction fondamentale entre style et manière pour bien y démarquer ce qui, selon lui, serait propre à l'universel de ce qui serait propre seulement à l'artiste individuel³.

Outre cette dialectique de l'universalité et de la singularité qui sera continuée sous plusieurs modes jusqu'au 20^e siècle, Vasari nous a également légué dans son histoire des artistes une seconde dialectique devenue culturellement aussi déterminante que la première, soit celle des règles académiques et de leurs transgressions formelles (Carani, 1994). Car l'approche vasarienne entend interpellier les jalons stylistiques d'une métaphysique du meilleur et du pire au gré d'une histoire de l'art tentée philosophiquement par le besoin idéaliste de tout expliquer, de tout englober dans une rhétorique de l'écart basée prioritairement sur les *différences* dans l'art. Malgré tout, nonobstant l'impact esthétique décisif ainsi que l'extension géographique de cette approche vasarienne en Europe occidentale, ce premier modèle discursif de l'histoire de l'art ne dit pas beaucoup de choses encore sur

l'objet visuel qu'il se propose de définir. Éventuellement, pour cette raison même, ce type élémentaire de discours théorique sera mis en doute dans le contexte philosophique et culturel de l'esprit critique kantien (Didi-Huberman, 1989 et 1990). Voulant dépasser l'impasse méthodologique que représente une telle conception purement normative de l'art, comme le demeure en fin de compte l'interprétation de Vasari, les historiens d'art modernes se lancent dans diverses tentatives systématiques d'explication de l'art universel (*versus* l'art des artistes individuels) et de son évolution stylistique. Mais pour ces modernes, c'est Winckelmann qui, après Vasari, demeure la principale influence conceptuelle.

Écrivain de l'Âge de la Raison, Winckelmann ne perçoit pas l'art comme un phénomène isolé se développant en retrait de la société humaine, ou en opposition à elle (Irwin, 1972 : 53-57). Il le voit plutôt comme une partie intégrante de l'ensemble de la culture dans laquelle émergent et s'imposent pour tous les hommes de grands principes philosophiques généraux. La sculpture classique grecque, par exemple, à l'instar de sa société, s'est nourrie esthétiquement, d'après Winckelmann, de notions qualitatives de noble simplicité et de grandeur calme, ce qui souligne qu'autant les conditions générales sont bonnes dans la culture environnante, autant l'art produit par une telle société est bon ; à l'inverse, quand les conditions sociales se détériorent, l'art se détériore également au même rythme. L'analyse et l'interprétation de l'art de la Grèce antique proposées par Winckelmann sont donc radicalement différentes de celles qui furent mises de l'avant par les commentateurs qui l'ont précédé, de Plinie aux commentateurs post-renaissants en passant par Vasari, en ce que ce n'est plus seulement l'artiste héroïque (de nature divine dans l'acception vasarienne) à l'œuvre dans son studio, mais plutôt toute la civilisation grecque qui, au premier chef, a rendu possibles les chefs-d'œuvre sculpturaux réalisés pendant le 5^e siècle avant Jésus-Christ en Grèce. Dans ce contexte culturaliste nouveau installé par Winckelmann, la notion de style devient l'élément clé de la science historique en formation qu'est l'histoire de l'art.

Winckelmann est le premier écrivain sur l'art à utiliser le vocable « histoire de l'art » sur la page titre de son ouvrage de référence, *L'Histoire de l'art antique parmi les Grecs* (1764)⁴. Des écrivains du 17^e siècle avaient utilisé avant lui le terme de style pour désigner métaphoriquement le travail esthétique de l'artiste,

notamment quand, à la fin de ce siècle, l'idée de style vise « le grand style » classique *versus* les manières individuelles, mais ces écrivains n'avaient jamais vraiment tenté de définir le style comme concept idéal. En proposant un début d'analyse *historique* des styles, Winckelmann introduit une méthode d'approche plus objective des monuments antiques, méthode qu'il oppose carrément aux jugements de valeur académiques au nom d'une *racine universelle* des styles artistiques (Irwin, 1972 : 53-57). Winckelmann annonce, en particulier, l'avènement d'une exploration formelle des œuvres d'art vues comme des entités propres à partir de notions connexes de styles, de courants et d'époques. Cette technique archivistique de description de l'œuvre permet désormais de raconter l'art des cultures passées, non seulement comme une séquence chronologique vasarienne d'événements liés à la vie des artistes, mais en termes d'évolution de styles. Une modélisation pré-structurale s'implante donc lentement dans la discipline de l'histoire de l'art comme démarche cognitive différente de l'histoire des artistes comme de l'histoire en général (Didi-Huberman, 1990). L'histoire de l'art peut dès lors revendiquer sa propre optique cohérente en tant que démarche scientifique moderne en formation⁵.

Chez Winckelmann, les caractéristiques du style sont tirées non seulement des œuvres d'art, mais encore des conditions sociales, de la religion, des coutumes et du climat. En ce sens, Winckelmann jette les bases d'une interprétation de l'art d'une certaine époque en tant que signes de l'esprit du temps (Didi-Huberman, 1990; Irwin, 1972 : 53-57). Ce *Zeitgeist* est formulé ensuite dans l'esthétique hégélienne et est élaboré dans le contexte même de l'histoire de l'art par les analystes positivistes du 19^e siècle. Puisque les historiens d'art modernes sont alors préoccupés par la succession des styles artistiques, on peut dire que c'est Winckelmann qui, le premier, a ainsi instauré le style dans son sens moderne de *variations stylistiques* quasi structurelles, donc l'a développé dans le contexte nouveau d'un discours sur l'art comme objet à regarder, comme objet de connaissance. Par la suite, un tel développement de l'idée du style traverse, en outre, les écrits sur la forme de Franz Kugler, ainsi que les histoires culturelles de Jacob Burckhardt, dont son *Histoire de la Renaissance en Italie*, de 1867. Avec Burckhardt s'inaugure la grande tradition de la *Kulturgeschichte* qui entend rechercher de façon empirique la filiation de chaque œuvre d'art avec son contexte contemporain. Burckhardt y

conçoit, par exemple, les exigences idéelles et/ou pratiques de l'art comme causalités (Carani, 1994).

C'est dire que pour les chercheurs de la période post-Winckelmann, l'histoire devient le berceau de l'histoire de l'art scientifique. L'historiographie allemande, en particulier, veut approfondir davantage cette démarche en insistant sur l'apparente logique intrinsèque du développement chronologique de l'art et sur les lois inexorables de son fonctionnement comme de son évolution. Les Semper, Schnasse, Riegl, Wölfflin et Panofsky développent en ce sens leurs propres modèles de la vision, dédoublant ceux, jugés insuffisants ou trop normatifs, de l'expression esthétique. Parmi ces pionniers, par le biais d'une théorie des motifs artistiques en évolution, Semper soutient de prime abord une thèse matérialiste selon laquelle les styles des artistes découlent des matériaux, des techniques employées et des fonctions pratiques de l'art. Dans le débat culturel qui suit et qui dure 50 ans, pour donner sa forme à un style, Schnasse fait plutôt référence à une théorie des attitudes générales en transformation, c'est-à-dire à des manières de penser et de sentir; Riegl et Wölfflin s'opposent à la conception matérialiste au nom de la liberté de choix ou d'intention du créateur et Panofsky défend pour sa part, également contre Semper, une histoire de l'art, *humaniste* essentiellement, qui reste indissociable de l'histoire de la pensée humaine (Combe, 1991). Ces historiens d'art ouvrent ainsi l'histoire de l'art moderne à une nouvelle approche pré-structuraliste de l'objet d'art, dont j'ai étudié ailleurs les principes, les valeurs, les modèles pré-sémiotiques et les influences (Carani, 1994). Je traiterai ici seulement des lignes de force des conceptions du *style comme structure* développées par ceux d'entre eux – Riegl, Wölfflin et Panofsky – qui ont un impact déterminant dans l'histoire de l'art du 20^e siècle.

FORMALISME ÉVOLUTIONNISTE, COMPARATISME FORMEL ET ICONOLOGIE FIGURALE

À la fin du 19^e siècle, le questionnement positiviste des sources et des influences artistiques passe principalement par le style qui est invoqué désormais comme une catégorie centrale de l'histoire de l'art au même titre que celles d'artistes, de mouvements, de courants ou de périodisations culturelles liées aux écoles nationales (Podro, 1982; Didi-Huberman, 1990). Dès lors, toute discussion sur le style participe de ce qu'on appellera par la suite, en histoire de l'art, *l'analyse formelle*. Dans ce contexte où la ressemblance

formelle et la reprise de motifs se répercutent comme causes, l'histoire de l'art établit une suite de rapports dialectiques qui marquent des similitudes tout en préservant des différences. Et, à partir de ce moment, émerge l'un des grands problèmes de l'histoire stylistique de l'art qui est celui de la périodicité culturelle, c'est-à-dire de la détermination des différentes époques de l'art. À l'époque contemporaine, on a généralement défini ce processus comme le jeu moderniste de la tradition et de la nouveauté, et des historiens d'art comme Janson y ont vu les balises conceptuelles des catégories de l'analyse stylistique (Doyon, 1992).

On compte deux synthèses principales dans ce creuset : celle de Riegl et celle de Wölfflin. Chacune rejette le déterminisme matérialiste de Semper. Quant à Panofsky, sa démarche interprétative de l'imagerie artistique résulte après coup d'une critique véhémement de ces deux modèles historiques.

Riegl veut questionner ce qui constitue la raison d'être de la création autonome la plus routinière, la plus anonyme, et ce qui définit l'art qu'on considère toujours à tort, selon lui, comme le produit d'un quelconque *instinct d'imitation*⁶. Il entend faire la preuve que l'art peut plus ou moins s'éloigner des modèles naturels traditionnels en vertu de réponses différentes à cette nature, sans tomber par le fait même dans la dégénérescence pure et simple ou dans l'absence de mérite artistique. Cette référence historiographique rieglienne va beaucoup plus loin encore que le positivisme archivistique hérité de Winckelmann. Car, selon Riegl, de nouvelles formes visuelles naissent du désir qu'a l'artiste de résoudre des problèmes spécifiquement artistiques dans le contexte préalable d'une certaine impulsion historique inévitable forçant de tels changements, impulsion dite *Kunstwollen* qui est appliquée autant au niveau collectif qu'individuel. Le facteur premier conditionnant l'apparence spécifique d'une œuvre que Riegl appelle son style est donc défini dans son histoire de l'art comme ce *Kunstwollen*. Les changements de styles sont expliqués comme les symptômes de changements profonds dans les idéaux, et par le fait même dans les visions du monde. L'histoire de l'art est alors l'histoire des réussites de l'homme créateur en compétition continue avec la nature. Tournant le dos aux vieilles normes esthétiques absolues – devenues désuètes –, héritées de l'académisme et posant l'art comme intention en s'appuyant sur la philosophie idéaliste de Hegel, Riegl

expose en ce sens une vision artistique générale, téléologiquement orientée dans le sens d'un progrès évolutionniste. Ce faisant, il tente d'embrasser l'ensemble de l'histoire de l'art en l'envisageant comme un seul et même processus, s'intéressant plus particulièrement aux périodes de transformation, de transition.

Le thème du *Kunstwollen* procédant d'une vision du monde – thème qui est dit « will-to-form » par Gombrich (1961) – y représente la force derrière l'évolution des structures syntaxiques ; cela en fait un outil analytique d'ordre structurel comprenant des pôles, des étapes et des visées universelles. Riegl défend la conception d'une histoire de l'art qui serait un mouvement sans fin, orienté dans le sens de modes changeants de perception spatiale, c'est-à-dire selon certaines finalités visuelles qui ne sont pas cycliques, mais qui sont toujours inscrites dans le cadre d'une continuité historique à long terme. S'ensuit la critique du point de vue normatif vasarien qui privilégiait la thèse du déclin des civilisations dans la phase finale d'un cycle, ainsi que le rejet de toute notion cyclique de l'art. Le même principe structurel du vouloir artistique permet encore à Riegl de comprendre et d'étudier l'art d'une époque à partir de ce concept, et non par rapport à l'art de l'époque de l'analyste. En conséquence, quant à la structure interne des styles, chaque période peut être comprise comme ayant ses propres valeurs collectives, ses propres critères de réalisation de l'art et ses propres principes de composition.

Dans le modèle riegléen, les notions de style et de progression stylistique enregistrent la dissolution d'une unité stylistique comme la constitution parallèle d'une autre servent donc de révélateurs des schèmes de l'évolution artistique. Se concentrant sur l'historicité même des arts décoratifs et s'opposant aux explications mécanistes alors prédominantes (d'un Semper) qui voyaient toute forme artistique décorative comme le résultat d'un travail technique, ou d'un travail sur le matériau, Riegl reconnaît ainsi l'existence d'un processus autonome qui bouleverse graduellement, mais perceptiblement, les styles d'ornementation du motif du feuillage, par exemple, selon des lois grammaticales qui gouvernent les principes de son design. Avec Margaret Iversen, j'y ai reconnu une première approche « grammairienne » du style qui est inspirée par la théorie linguistique pré-saussurienne qui lui est contemporaine (Carani, 1994). Marqué par les théories sur la forme d'Hildebrand publiées en 1893, où le binôme

tactile/optique est le fondement d'une distinction entre vision rapprochée et vision éloignée, Riegl entreprend ensuite d'élaborer, comme modèle d'interprétation, une dialectique du style haptique (ou tactile) et du style optique (ou pictural). Il met en présence une antonomie d'un traitement de la forme présentée comme opposition dialectique d'un point de vue plus objectif et d'un point de vue plus subjectif, celui que chaque artiste véhicule par sa propre vision de la nature avec laquelle il rivalise, ainsi que par sa perception de l'objet d'art et de ses éléments. Et ce rapport dialectique est entendu comme un lien nécessaire de création entre deux grandes étapes, entre deux pôles stylistiques d'évolution ouverte du tactile vers l'optique. Il recouvre un passage de frontière, soit l'affirmation d'une tendance artistique immanente (ce qui n'est pas la même chose, on le verra, que les catégories antithétiques structurelles de Wölfflin).

Cette évolution transite depuis l'art égyptien et romain, où les objets représentés sont isolés dans le champ de vision comme des entités indépendantes, circonscrites, proches, tangiblement discrètes et se suffisant à elles-mêmes (ce que reprendra plus tard Panofsky, tout en refusant le reste), jusqu'à l'art moderne de la Renaissance et à l'Impressionnisme qui est exactement contemporain de Riegl. Là l'articulation optique du champ de vision unifie les objets dans un continuum spatial ouvert, directement donné, mais plus distant, supportant tant des pleins que des vides spatiaux, et faisant appel progressivement à la réception du sujet connaissant comme facteur primordial, soit à la reconnaissance par l'observateur-spectateur de réalités visuelles partagées. Plutôt que de définir seulement la position de l'artiste en l'insérant strictement dans un développement formel évoluant dans le temps, Riegl s'intéresse donc aussi à cet artiste comme microcosme des visées et des tensions d'un milieu culturel ou d'une époque donnée. On peut y voir une nouvelle influence linguistique sur Riegl, celle de Ferdinand de Saussure. À cet égard, Riegl entrouvre manifestement la porte à une nouvelle dimension structuraliste avant la lettre dont Gombrich a rendu compte en ces quelques mots mémorables : « A ghost in the machine, driving the wheels of artistic developments according to inexorable laws » (1961 : 19). De fait, on semble toujours rencontrer chez Riegl une tension dynamique entre une analyse transhistorique et une analyse formaliste circonscrite à l'objet, d'où peut-être le choix que fait en fin de compte cet

analyste dans son enseignement de l'expression métaphorique quelque peu ambiguë « grammaire historique des arts plastiques ». En résulte un formalisme évolutionniste dont la mission a été la définition de médiations possibles entre les stratégies formelles de l'œuvre, son espace sémantique et tout son contexte d'inscription socioculturelle de la biographie à l'histoire.

Par la suite, l'approche structuraliste en histoire de l'art contemporaine est un approfondissement de cette théorisation rieglienne du *Kunstwollen* artistique à partir des concepts de structure et d'analyse structurale. L'œuvre serait dépendante de principes structuraux centraux découlant d'idéaux collectifs d'après lesquels les œuvres sont formées. Cette orientation structuraliste prend deux directions majeures dans l'après-guerre : d'une part, la définition et l'étude structurale des structures générales qui forment, par le biais d'une symbolique commune, une totalité culturelle donnée et, d'autre part, l'analyse de la structure particulière d'une œuvre. Cela a entraîné, dans ce même horizon général de recherche, la construction d'une sémiotique proto-linguistique de la « forme » artistique tentant, comme chez Barthes (1964 : 40-51) ou Marin (1971), des rapports entre le visuel et le verbal, entre « le perçu et le nommé », orientation sémiotique dans laquelle on a pu identifier sans peine une critique d'art déguisée et tentée par la systématisation (Carani, 1994).

Récusant, à l'instar de Riegl, les normes esthétiques mises en place dans la tradition académique occidentale, Wölfflin entreprend d'élever dans ses travaux de jeunesse la catégorie esthétique classique/baroque au rang de configuration théorisée systématique ou, si l'on veut, de construit modélisateur⁷. Ainsi, ce binôme lui sert pour expliquer les problèmes du style et du changement stylistique en faisant appel à autre chose que le positivisme archivistique de Winckelmann ou que l'historiographie évolutionniste de Riegl. Si les positions de Wölfflin changent au fil des ans sur les écarts définissant les deux styles visés par ses analyses, ses fondements conceptuels demeurent toutefois toujours les mêmes. Achevant la mutation définitive de l'histoire de l'art en science, Wölfflin part du principe constructif que les styles plastiques obéissent à des *schèmes* comme à des *lois* universelles concernant les rapports antinomiques de l'œil au monde, de l'œil à l'état d'esprit. S'affirment comme valeurs de base des dualités, des oppositions qui sont (or)données *a priori*, et où on peut percevoir en filigrane

l'influence philosophique d'Husserl (via Dilthey), ce qui fait de Wölfflin bien autre chose qu'un simple positiviste empirique agissant par induction intellectuelle. Après avoir défini formellement le classicisme de la Renaissance, Wölfflin entend plutôt énoncer comparativement – ce qui demeure encore aujourd'hui le fondement de toute approche comparatiste dans les départements d'histoire de l'art des universités nord-américaines – les valeurs formelles du romantisme baroque. De prime abord, une nouvelle théorie du style artistique sous-tend ces essais systématiques de définition.

Se dressant contre Semper, Wölfflin formule une théorie autonome du style, c'est-à-dire que le style d'une œuvre d'art serait indépendant de cette œuvre même. Autrement dit, Wölfflin conçoit le style comme une organisation déterminée de la forme. Pour lui, style égale forme. L'objet premier de la nouvelle science de l'art n'est pas la réalité non artistique, mais le style considéré comme quelque chose qui se trouve au-delà de l'artiste individuel, qui répond au mot d'ordre d'une « histoire de l'art sans noms d'artistes ». Pour Wölfflin, il y a ainsi dans l'art une détermination comme une évolution interne de la forme, et le style d'une œuvre est l'expression de l'état d'esprit d'une époque à laquelle le tempérament de l'artiste fournit la matière d'un style. En ce sens, selon Wölfflin, les conditions extérieures à l'objet ne font pas partie des causes, et tous les styles, quels que soient leurs motifs, ont un rôle à jouer dans l'histoire de la créativité humaine.

L'approche comparatiste l'amène alors à la construction de polarités antithétiques modélisantes qui entendent décrire ces modes de la vision d'une façon efficace. Il s'agit déjà là de l'élaboration opératoire d'un métalangage visuel installé par-dessus les particularités propres des styles. Ces polarités lui permettent de se distancier d'emblée de l'historiographie évolutionniste riéglienne, d'abord en vertu d'une immanence formelle, mais aussi en regard d'une vision du monde, c'est-à-dire d'un culturalisme inspiré prioritairement de Burckhardt et ancré dans l'expression stylistique de l'« esprit des peuples » ou d'une époque (Schapiro, 1953). Car Wölfflin reconnaît une double origine au changement stylistique : d'un côté, l'aspect culturel, le contenu extérieur, qu'il ne récuse pas, mais qu'il ne veut pas prioriser ; de l'autre, la forme, la tradition visuelle de l'objet lui-même comme phénomène formaliste intrinsèque indépendant. Choissant de ne s'intéresser qu'au second aspect, Wölfflin part d'intuitions

psychologiques sur la racine universelle des styles plastiques. Les oppositions ou dualités wölffliennes ont donc un caractère archétypal et une valeur de fondement, *d'a priori*, comme schémas formels. Déterminant une norme plastique générale, elles servent à définir des styles opposés et s'affirment en fin de compte comme nouvelles valeurs pré-phénoménologiques (au sens de Merleau-Ponty) pour tous les arts.

Dans ses *Principes fondamentaux d'histoire de l'art* de 1915, Wölfflin entend ainsi exposer les séries d'implications comme les écarts différentiels définissant les caractéristiques générales des styles classique et baroque, tant au niveau de chaque style envisagé isolément qu'à celui de la transformation stylistique générale qui voit le Baroque se substituer *forcément* au Classique en vertu de ce que Wölfflin dénomme une attitude programmatique fondamentalement différente à l'égard du monde visible. Des séries d'antagonismes structuraux en sont la conséquence directe dans son histoire de l'art. Ainsi Wölfflin attribue-t-il en exclusivité au style classique l'ordonnance tranquille, la règle, le linéaire, le contenu saisissable senti comme contraire au mouvement, une présentation par plans de surface, une unité multiple ou composée, une clarté absolue et la forme fermée (ou tectonique), puis au style baroque, réciproquement, le bondissement inquiet, l'absence de règle, le pictural, la suggestion de l'insaisissable, une présentation en profondeur, une unité fusionnée ou uniforme, une clarté relative et la forme ouverte (ou atectonique). Ces séries de traits stylistiques antithétiques sont ensuite réduites – considérées comme thèses et antithèses néo-kantiennes – en cinq paires de polarités ou d'antagonismes structuraux.

En plus du passage déterminant de la ligne à la peinture (au pictural ou au pittoresque), les passages du plan à la profondeur, de la forme fermée à la forme ouverte, de l'unité au pluriel, ou à la complexité, constituent alors, pour Wölfflin, des traits structurels essentiels dans l'évaluation des styles et des œuvres d'art. Ce sont des traits syntaxiques pertinents, différentiels, d'une véritable grammaire ou d'un langage stylistique de la représentation visuelle. Cela éloigne dramatiquement Wölfflin de l'idée riéglienne de formalisme, faite de traits stylistiques qui sont fortement dépendants les uns des autres dans leur renouvellement historiographique, en faveur de l'avancée nouvelle d'une réflexion structuraliste, essentiellement, où c'est ce réseau même de solidarité

(comme l'est la Renaissance) qui produit les oppositions, où c'est cette structure qui entre ensuite, en seconde instance, en contraste avec tel autre ensemble structuré (chez Wölfflin, le Baroque). C'est dire à la fois la spécificité de la démarche wölfflienne appliquée aux circonstances d'une coupe historique donnée, ici le passage du Classique au Baroque, et à la fois simultanément, par extension, la définition de l'essence même du style artistique universel.

S'ensuit une histoire diachronique wölfflienne d'un processus immanent de variation stylistique en vase clos survenant dans la plupart des périodes historiques, processus où, toutefois, on devrait tenir compte également, selon Wölfflin, des constantes nationales. Cela ouvre définitivement la voie en histoire de l'art contemporaine aux notions de « forme signifiante » et d'« art pur » des esthéticiens formalistes britanniques, comme Clive Bell et Roger Fry⁸. De plus, si Wölfflin ne fait pas encore appel à la raison sémiotique, il n'en est jamais très loin, surtout dans son acception dualiste française, comme Zilberberg l'a démontré récemment (1992 : 23-24). Car, pour Wölfflin, le destin des formes appartient d'emblée au plan de l'expression d'une sémiosis dont le plan du contenu a pour matière (au sens de Hjelmslev) la sensibilité humaine ou encore les contenus spirituels, sensibles et culturels des époques (Carani, 1994).

Au nom d'un esprit philosophique critique, la démarche initiale de Panofsky est un examen méthodologique sévère de ses prédécesseurs immédiats, Riegl et Wölfflin, dont il conteste la rigueur comme la scientificité en raison de leur excès présumé de psychologisme. Voulant résister autant aux intuitionnismes triviaux de l'histoire de l'art qu'aux velléités normatives de celle-ci, et faisant sien un point de vue néo-kantien sur les évidences et les fins, Panofsky lie les systèmes d'explication et d'interprétation de l'art élaborés par ses aînés à de pures élaborations de l'esprit obtenues par simple abstraction à partir du donné phénoménal. Cela l'amène, en outre, à rechercher en termes de conditions métaphysiques la part objective et non subjective du concept fondamental de *Kunstwollen* rieglie. Panofsky veut ainsi comprendre les principes sous-jacents qui génèrent l'existence humaine comme ceux qui commandent la signification d'une œuvre ou d'un style. Cette universalité objective répond à un concept fondamental et fondateur de la démarche panofskienne dans l'ensemble de ses travaux : l'« intuition synthétique »

comme exigence des sujets connaissant devant les objets de l'art, voire comme exigence théorique même de l'histoire de l'art scientifique. Car Panofsky recherche avant tout la compréhension systématique des œuvres dans le cadre intellectuel des idées et de la culture d'une époque. Dès lors, l'iconologie panofskienne comme méthode a eu tendance depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale surtout, à s'identifier à l'histoire de l'art contemporaine.

De prime abord, Panofsky nie à l'historicité de l'art toute évidence naturelle, ce qui contredit le positivisme ambiant qu'auront nourri à leur façon Riegl et à un degré moindre Wölfflin, ainsi que les vieilles notions de Winckelmann sur la racine universelle des styles plastiques⁹. Contre Riegl et Wölfflin, en particulier, Panofsky déclare que son objectif de base n'est plus l'élaboration d'une synthèse idéaliste de la vision, mais bien la définition objective de l'essence du style en se concentrant sur les problèmes des ateliers d'artistes, sur les influences artistiques internes, etc. Panofsky insiste strictement à ce sujet sur des modèles de fonctionnement où se révèlent des intentions, des choix, des particularités stylistiques des œuvres, des milieux, des époques. C'est pourquoi, au premier chef, l'iconologue veut voir dans une œuvre singulière ou dans un style entier les principes sous-jacents qui en génèrent l'existence même et la signification dans le but de rechercher l'unité, la cohérence organique de ces modèles stylistiques.

À cet égard, selon Panofsky, il n'y a pas de formes sensibles d'où découlent des univers de signification et de représentation. Il n'y a que de la représentation à décoder. L'origine est donc dans la possibilité d'une description qui est « déjà-représentation » et qui, en ce sens, installe la perception de l'objet en système de signification (Didi-Huberman, 1989). J'ai étudié dans un autre contexte cette question du descripteur panofskien comme métalangage sémiotique jouxtant le sens-chose, le sens-phénomène et le sens-signification (Carani, 1991 : 13-33). Inutile d'y revenir ici, si ce n'est pour insister sur le processus d'implication verticale que ce méta-classement comporte, ainsi que sur le fait que c'est la forme symbolique – chez Panofsky, la perspective visuelle – qui invente la réalité, c'est-à-dire qu'elle la précède et l'engendre à la fois comme signifiant pictural, ce qui donne l'occasion de supporter un signifié de la représentation, un contenu conceptuel.

Le métalangage panofskien aboutit en ce sens à imaginer une structure à l'œuvre par le biais d'une

complexité intégrative en trois niveaux. D'emblée, le signe pictural relève, chez Panofsky, du niveau *pré-iconographique* des motifs devenu la condition matérielle et formelle de la possibilité d'un deuxième niveau *iconographique* des thèmes de la peinture d'histoire –niveau auquel est réservée la réalisation de la signification. Les lignes, couleurs, volumes y font sens par assemblage en tant qu'histoires, images ou allégories mythiques et bibliques. Par-delà ce nœud, on peut remonter ensuite dans le modèle vers le niveau *iconologique*, proprement interprétatif, lieu véritable du contenu conceptuel. L'établissement de la signification, chez Panofsky, passe ainsi par trois étapes qui impliquent des opérations distinctes : une première étape de repérage des formes composant l'image ; une seconde étape d'identification du ou des motifs créé(s) par ces formes ; une dernière étape de mise en rapport de l'image avec les autres productions du champ culturel. Panofsky trouve donc le sens intrinsèque et le plus souvent caché de l'œuvre d'art dans sa source littéraire. Cela lui permet de mettre en rapport les contenus (ou significations internes) de l'œuvre artistique avec les tendances générales et essentielles de l'esprit humain, et ainsi de recréer le contexte idéal d'un symbole, d'un motif ou d'une allégorie artistique depuis son apparition jusqu'à son éclipse.

J'ai attribué à ce processus une valeur sémiotique – l'œuvre artistique devenant un signe –, car il lie l'interprétation de l'objet au phénomène symbolique (Carani, 1989). Là, l'analyse panofskienne de l'image peinte supporte un contenu sémantique : ce que l'iconologue appelle « les tendances universelles de l'esprit humain » s'exprime en « symptômes culturels » qui jouent le rôle d'invariants-signes par rapport aux variables que sont les innovations artistiques. L'analyse iconologique ne se confine donc pas ainsi au strict domaine syntaxique, formel, c'est-à-dire à une description « purement descriptive » de l'œuvre visuelle, car elle ménage la possibilité d'un rapport direct entre forme et contenu comme entre idée et contenu. À cet effet, dans ce programme panofskien qui tisse un réseau culturel complexe, le *Kunstwollen* rieglien a été remplacé par un investissement conceptuel de la notion de forme symbolique, notion empruntée au philosophe de la connaissance Ernst Cassirer (1972). Chez Panofsky, la construction perspective, comme forme symbolique, joue en même temps le rôle d'articulation, de point de vue et de symbole (Carani, 1995). Car, pour Panofsky, cette

construction conventionnelle, vérifiable, représente l'accomplissement formel du contenu de la réalité. C'est par ce biais que Panofsky se demande comment le visible perçu prend sens pour nous. Il s'agit déjà là, à travers cette théorie des perspectives, d'une sémiologie élémentaire du visible qui interroge la phénoménologie de la perception (Carani, 1994).

Le triomphe de la peinture abstraite du 20^e siècle –pratique picturale comprise par Panofsky comme une « disparition irresponsable du contenu de l'art » – marque cependant les limites de l'approche iconologique en histoire de l'art contemporaine. Bien qu'elle reste encore la démarche la plus fréquemment utilisée dans la discipline de l'histoire de l'art, l'analyse panofskienne n'a pu soutenir la discussion des pratiques picturales non figuratives ou abstraites, ainsi que celle des perspectives proxémiques (*versus* lointaines de la peinture d'histoire). C'est que les valeurs de la forme fermée ou de la figure – c'est-à-dire le système de la figuration linéaire – demeurent *hic et nunc* pour Panofsky, dans son modèle d'interprétation de l'art, les seuls lieux significatifs du tableau. De fait, l'iconologue ne s'intéresse généralement qu'à la valeur purement informationnelle de la scène figurative représentée par l'artiste. Un manque de compétence encyclopédique – c'est-à-dire d'érudition du regardeur – venant habituellement expliquer les difficultés de lecture ou de décodage de cette image peinte, Panofsky occulte donc le plus souvent, sémiotiquement parlant, le niveau signifiant du tableau pour privilégier uniquement le(s) signifié(s) de la représentation iconique. S'il soutient avec bonheur la variabilité historique des systèmes de représentation à travers le jeu des perspectives visuelles depuis l'Antiquité – orientation fondamentale que revendiquera par après la sémiologie topologique québécoise –, Panofsky ne peut cependant jamais dépasser dans son iconologie figurale une histoire de l'art comme histoire iconique des styles.

À la suite de Panofsky qui a développé la notion d'une structure symbolique de l'œuvre, la description stylistique du contenu artistique en histoire de l'art suppose quand même, dorénavant, qu'entre le regardeur et le tableau s'institutionnalise un langage de la vision, une valeur partagée d'image normée, codée (au sens d'Eco, 1979), ce qui installe entre l'objet visuel et sa description la possibilité d'une médiation sémiotisable. Ce sera le travail de l'Américain Meyer Schapiro de ne plus examiner cet objet artistique du seul point de vue de la mimésis ou de

l'analogon, lesquelles approches demeurent des effets de sens fondant le modèle clos de l'iconologie panofskienne, et d'établir un espace de circulation de l'histoire de l'art vers la sémiotique.

D'UNE NOTION CRITIQUE CONTEMPORAINE DE STYLE

Avec pour mémoire et pour principal repoussoir les principes constitutifs de l'iconologie, Schapiro mène à partir du début des années 30 des explorations soutenues de la méthodologie de l'histoire de l'art. De plus, contrairement à ses prédécesseurs, Schapiro ne s'intéresse pas seulement à des périodes artistiques lointaines, telles la Grèce et Rome pour Winckelmann, le Baroque pour Wölfflin, la Renaissance pour Panofsky, mais s'arrête d'abord aux pratiques artistiques qui lui sont exactement contemporaines.

Vers 1940-1950, Schapiro est l'un des seuls chercheurs de prestige à s'élever contre le dogme texte/image panofskien qui fait fallacieusement de l'art du 20^e siècle, comme sous-champ spécifique de la discipline de l'histoire de l'art, un domaine impropre – aux dires de Panofsky lui-même – à l'analyse iconologique. Schapiro entend plutôt combler le fossé profond qui s'est creusé sur plusieurs années entre le passé glorieux de l'art et les plus récents développements artistiques modernistes depuis Cézanne, les cubistes et les post-cubistes. S'inspirant de Wölfflin et de Dvorak, et influencé également par l'anthropologue Franz Boas et par le philosophe John Dewey, Schapiro entreprend donc d'explorer la méthode de l'histoire de l'art en posant comme principe de départ qu'on ne peut considérer l'art comme une simple transformation formaliste du style à la Riegl, ni non plus comme l'œuvre d'artistes répondant à d'autres artistes, ce que revendique entre autres à sa façon l'historien d'art Alfred Barr, qui est également le prestigieux directeur du Museum of Modern Art de New York. Contrairement à Barr qui lie le modernisme visuel, tant européen que nord-américain, des premières décennies du siècle à une idéologie du progrès artistique continu – d'inspiration évolutionniste darwinienne – allant dans le sens de l'art moderniste le plus abstrait, Schapiro préfère voir les phénomènes artistiques, notamment l'abstraction, comme enracinés profondément de par leur nature même dans le social et dans la culture de leur époque. À ce sujet, en vertu de cette idée de socio-contextualisation germinale, Schapiro rejette d'entrée de jeu les conclusions de Barr sur

l'évolution purement esthétique des transformations formelles de l'art abstrait, postulant, en particulier, qu'un renouveau des divisions catégorielles traditionnelles en périodes stylistiques distinctes et consécutives s'impose désormais comme une tâche primordiale des historiens d'art contemporains pour rendre compte adéquatement à la fois de la figurativité et de la non-figurativité de l'art pratiqué.

Dans l'essai qu'il consacre à la question du style en 1953, Schapiro prétend ainsi que les catégories stylistiques qui, par tradition, ont été appliquées à l'art du passé par les Winckelmann, Riegl, Wölfflin et Panofsky, n'ont plus de pertinence au 20^e siècle. D'après Schapiro, il faut les remplacer par de nouvelles catégories, articulations ou combinaisons (contradictaires ou non) de styles qui sont plus à l'écoute de la spécificité artistique, c'est-à-dire d'une compréhension exacte de la forme et du contenu dans le creuset des faits historiques. Picasso, par exemple, aura joué simultanément avec deux styles: le cubisme et une sorte de naturalisme classicisant. Cela fait exploser, d'après Schapiro, la notion d'un progrès linéaire du style et contredit toute l'évolution stylistique (formaliste) moderne en tant qu'unité et cohérence structurale rigoureuse depuis Riegl jusqu'à Panofsky, au profit d'une situation culturellement ancrée qui est plutôt faite de variations et de diversités stylistiques. Schapiro s'en prend également aux catégories de Wölfflin à partir de l'exemple particulier que lui fournit l'art de Cézanne. Il note que cet artiste utilise à la fois le classicisme et le romantisme comme modes de représentation pour développer son style personnel, ce qui démontre l'arbitrarité conceptuelle des valeurs antinomiques wölffliennes développées comme polarités structurales. De plus, cela constitue une anticipation du 20^e siècle au cours duquel les artistes cubistes et les artistes abstraits ont recours indistinctement, selon Schapiro, à des caractéristiques propres à deux séries de termes, c'est-à-dire à des formes linéaires ouvertes et à des formes picturales fermées, si ce n'est à la pratique simultanée de ces deux procédés par un même artiste. On ne peut dès lors utiliser les séries d'oppositions wölffliennes pour décrire l'art contemporain. Insistant longuement sur cette erreur stylistique de Wölfflin, Schapiro contredit en ce sens, dans son célèbre essai, le principe classificatoire d'un engendrement structurel interne d'une forme d'art par une autre, et condamne de prime abord la recherche artificielle d'homogénéité et de correspondances arbitraires

qui se profile depuis la fin du 19^e siècle comme explications fondamentales de l'art.

Il est significatif que, marquant par ce fait même la fin de l'histoire de l'art moderne et de son idéologie du progrès dans la discipline, l'objectif de Schapiro ne soit donc plus d'instaurer ou d'établir des lois balisant l'évolution stylistique de l'art comme structure universelle immuable, mais de s'attacher à une étude approfondie, spécifique, de l'art pratiqué de n'importe quelle période culturelle, passée ou présente (Kultermann, 1980).

Ce système méthodique de Schapiro s'approfondit au fil de ses travaux sur l'art de toutes les époques jusqu'à sa découverte, au cours des années 1940-1960, des artistes modernes européens du tournant du 20^e siècle (Van Gogh, Cézanne), ainsi que des artistes contemporains américains comme les expressionnistes abstraits Willem De Kooning et Jackson Pollock. Sur cette lancée, c'est Panofsky qui est la cible principale de la critique méthodologique de Schapiro, notamment au moment du fameux débat qui met aux prises le peintre formaliste géométrique, Barnett Newman, et l'iconologue au sujet de la prétendue perte de contenu ou de signification de l'art abstrait¹⁰. Schapiro prend publiquement parti pour Newman contre Panofsky. Car Schapiro, tout en acceptant la possibilité d'une discussion iconologique des images peintes, refuse dès l'abord la confusion entretenue par Panofsky au niveau de la représentation picturale entre le sens et le référent iconique, c'est-à-dire entre le *subject matter* et l'*object matter*. Pour Schapiro, bien que le signe pictural demeure toujours mimétique essentiellement, les éléments non mimétiques du champ de l'image iconique constituent également une poésie imagière, son aspect musical, et les variations comme les liaisons de ces éléments sont à la source de l'effet esthétique.

Une certitude accompagne la pensée en développement de Schapiro : la variation des habitudes de la vision influence la contemplation de l'œuvre d'art conformément à un relativisme culturel et civilisationnel, voire historique et sociétal. Alors, le caractère du champ iconique, du plus ancien au plus actuel, témoigne d'une constante dialectique entre une synchronie et une diachronie, plus particulièrement entre des éléments de stabilité et des éléments de mouvement. Et, pour en rendre compte, il est maintenant nécessaire pour les historiens d'art de combiner synthétiquement les méthodes d'approche de l'analyse formaliste rieglienne et de l'iconologie descriptive

panofskienne. Cette synthèse méthodologique originale trouve son débouché au tournant des années 1970 dans le travail même de Schapiro. Dans son fameux article sur le champ et les véhicules-signes non mimétiques qui paraît dans la revue *Semiotica* (1969), Schapiro met de l'avant une première modélisation *spatialisante* de l'œuvre d'art figurative ou abstraite, modélisation que la sémiotique visuelle contemporaine revendique toujours comme l'un de ses actes fondateurs.

Reconnaissant d'emblée l'importance de la surface préparée pour l'image peinte, Schapiro s'arrête à la clôture, c'est-à-dire aux frontières de ce champ plan, à sa marge, au cadre conçu comme sa bordure, au fond vu comme un champ entourant la figure (le signe mimétique), ainsi qu'au vide euclidien et aux intervalles de la surface. Schapiro s'intéresse aussi au format ou à la taille du signe rendue par l'appareil perspectiviste et au signe-véhicule matériel dans ses variations prolixes. D'après Schapiro, au niveau de la dénotation analogique fondamentale de surface, ces éléments visuels et plastiques sont des propriétés spatialisantes différentes de celles des objets représentés du monde naturel. Leur signification est intimement tributaire de leur positionnement planaire même et de l'articulation de leur fonction dans la composition des modes de représentation. Dans la peinture abstraite, d'après Schapiro, c'est encore ce système de traces, de marques et de touches combinées, lesquelles sont distribuées dans le champ visuel, qui devient disponible pour un usage arbitraire par l'artiste, puisqu'une correspondance signe pictural/objet naturel n'est plus requise. Les formes non iconiques qui en résultent ne sont donc pas des formes d'objets qui seraient seulement simplifiées par abstraction. Avec ce modèle réglé sur et dans les rapports syntaxiques des composants élémentaires du plan de l'expression, Schapiro élabore pour la première fois un code signifiant, non iconique, non mimétique, du véhicule-signe substantialiste de représentation figurale.

Toutefois, bien qu'ils soient appliqués dans un ensemble non mimétique qui ne suppose pas d'interprétation verbale, Schapiro en arrive à la conclusion que ces éléments constitutifs de l'image peinte conservent tout de même pour faire sens un nombre important de qualités planaires et de relations formelles de l'art mimétique, en l'occurrence du système linéaire de la figuration picturale (Schapiro, 1953). C'est dire que, chez Schapiro, autant la description que l'analyse visuelles

demeurent dans le cadre normatif et restrictif de l'image analogique, référentielle, comprise en même temps comme discours entendu, contenu, sens et signification ultime du travail artistique. Malgré sa découverte des vecteurs syntaxiques de la peinture, Schapiro pose ainsi que le système descriptif des textes visuels ne peut être en fin de compte qu'hybride; une sémiotique picturale se liant nécessairement à un intertexte figuratif.

Schapiro s'occupe plus particulièrement de ce rapport intertextuel que supporte l'acte même de lecture d'un texte visuel à travers le transcodage narratif dans son ouvrage *Words and Pictures* (1973). Se basant là sur une lecture diachronique, socio-historique, Schapiro esquisse ce que peut être le processus de la représentation figurative imagière des textes artistiques. Il s'interroge en particulier sur l'espace discursif figural de l'épistémè occidentale, sur la connaissance et l'illustration du texte-référent, sur le fondement *textuel* du style, sur la perspective comme unité de base de la symbolique iconologique panofskienne, ainsi que sur les mécanismes systématisés de traduction réciproque d'une forme symbolique textuelle (un texte biblique, par exemple) dans une forme symbolique figurative (une miniature du Moyen-Âge) (Bauer, 1975). À travers une discussion passionnée du « frontal » et du « profil » comme formes symboliques agissantes, comme formes en dialectique issues de la dichotomie figurant/figuré, et en s'attardant aux alternances formelles de ces deux positions stylistiques de mise en représentation, Schapiro se demande s'il y a isomorphisme entre la structure narrative et son application à une figure visuelle donnée. Il affirme cependant que des changements signifiants considérables s'indiquent plutôt au niveau du transcodage même du langage en image, et au plan de la copie artistique d'une représentation antérieure. Suite à cette distinction entre frontal et profil qui peut être sémantisée par des axes de valeurs (bien/mal, sacré/profane, céleste/terrestre, mort/vivant, actif/passif), Schapiro termine en proposant une interdépendance sémiotique, changeante culturellement, qui lie le symbolisme du figurant et de son complément narratif au symbolisme des couleurs qui est en rapport avec une sémantique.

En résulte, au plan de l'analyse comme de l'interprétation, une démarche intégrant plusieurs méta-systèmes sémiotiques. Schapiro comprend ainsi que le choix artistique des modes de représentation est surdéterminé par la connaissance de textes supplémentaires indiquant des faits socio-historiques, socio-contextuels,

ainsi que par des règles de représentation perspectivistes arrêtant et fixant les traits pertinents des personnages et des objets peints. Le sens littéral s'étendant à une signification symbolique –signification modifiée à chaque époque et modifiant dialectiquement l'épistémè pour engendrer un modèle heuristique propre –, on voit que chez Schapiro, à l'exemple de Panofsky mais différemment, la base syntaxique de la représentation visuelle inclut déjà, sémiotiquement parlant, une importante composante ou charge sémantique à travers le jeu perspectif. Dans la pratique de l'histoire de l'art contemporaine, un espace de circulation est ainsi investi, un pont est jeté vers la sémiotique visuelle, puisque c'est cette même théorie des perspectives comme typologisation significative que la topologie québécoise a entrepris récemment de développer dans un contexte non verbal, *non iconique* cependant (Saint-Martin, 1987; Carani, 1989 et 1992).

CONCLURE

Chaque génération d'historiens d'art que j'ai évoquée a tenté de changer la mentalité de la discipline à l'égard de la science, puis en même temps ses critères tant analytiques qu'explicatifs de l'œuvre d'art. Mais ce qui est particulièrement intéressant, c'est la manière dont chacune de ces générations de chercheurs a abordé l'idée de base du style pour en élargir les limites, par-delà les objets, les documents et les textes visuels, et au gré de nombreuses variations méthodologiques (dont j'ai par ailleurs reconnu en filigrane le caractère sémiotique). Cet éclectisme même de l'idée de style, son ouverture, notamment comme structure, souligne que loin d'être une théorisation modélisatrice dérivée d'autres disciplines (comme la linguistique verbale) que l'on transpose dans le champ de la sémiotique visuelle, la poursuite de la réflexion critique sur l'établissement d'un modèle de la visualité, d'une *stylistique*, permet d'aller au-delà du style (en son sens le plus strict de notion classificatrice) pour le resituer, pour le repositionner théoriquement dans l'optique du passage recherché entre le syntaxique et le sémantique.

NOTES

1. C'est la thèse que j'ai défendue récemment dans « Une histoire pré-sémiotique de l'histoire de l'art : fondements, concepts, modèles, influences » (1994).
2. La lecture cyclique vasarienne qui est tirée des *Lois* de Platon et qui analyse l'histoire comme une évolution du stade primitif au stade sophistiqué, puis du stade du déclin à l'oubli, supplantant alors la lecture apocalyptique – voyant l'histoire comme un déclin succédant

à un âge d'or – qui avait prévalu à partir du Moyen-Âge. Voir G. Didi-Huberman (1990).

3. On notera qu'une même fascination biographique vasarienne se poursuit toujours aujourd'hui en histoire de l'art contemporaine au niveau de la monographie d'artistes.

4. J. J. Winckelmann, *The History of Ancient Art Among the Greeks* (1764), reproduit dans D. Irwin (1972 : 104-144).

5. Winckelmann adhère encore cependant à une interprétation cyclique para-vasarienne de l'art comme de la civilisation.

6. D'abord conservateur des textiles et des tapis orientaux au Österreichisches Museum, puis succédant à Wickhoff comme responsable de la chaire d'histoire de l'art à l'Université de Vienne, Riegl se refuse à juger le passé à partir de critères uniquement idéels. En vertu même de ce nouveau point de vue relativiste, il va transformer radicalement la direction des études historiques en ouvrant l'histoire de l'art au champ jusqu'alors controversé et décrié (par Dilthey, par exemple) des arts mineurs. Dès 1893, avec la parution de son ouvrage descriptif *Stillfragen* (*Questions de style*), l'objet d'art *per se* et les principes méta-artistiques qui le guident dans l'histoire sont au centre de la réflexion de Riegl.

7. Formé d'abord dans l'entourage de l'histoire culturelle post-winckelmannienne de Burkhart auquel il succède à l'Université de Basel, en 1893, et travaillant peu après – à la même époque où Riegl est conservateur, puis professeur à Vienne – à l'Université de Berlin sous l'autorité et l'influence des conceptions diachroniques néo-kantiennes de Dilthey, Heinrich Wölfflin publie *Renaissance et Baroque*, en 1888, et *L'Art classique* en 1898.

8. Les esthéticiens britanniques Clive Bell et Roger Fry instaurent dans les premières décennies du siècle une lecture formaliste de l'art qui influencera, notamment en Amérique du Nord, après la Seconde Guerre mondiale, la critique d'art moderniste de l'Américain C. Greenberg (*Art and Culture*, 1961). Voir C. Bell (1913).

9. C'est dans le cadre de l'Institut créé par Aby Warburg, à Hambourg, et aux côtés d'Ernst Cassirer et de Fritz Saxl qui travaillent à la même époque sur les principes de la forme symbolique, que Erwin Panofsky vise d'abord à mettre de l'avant une connaissance objective des phénomènes artistiques et qu'il veut aborder l'œuvre d'art comme un phénomène visuel et stylistique, certes, à l'instar de Riegl et Wölfflin, mais aussi – et c'est important pour le développement de l'iconologie moderne – comme un document intellectuel historiquement révélateur.

10. Sur le débat Newman-Panofsky, voir les numéros d'avril, de mai et de septembre 1961 de la revue new-yorkaise *Art News*. Cette polémique est reprise dans le n° 2 de la revue *Macula* (1977).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BARTHES, R. [1964] : « Rhétorique de l'image », *Communications*, 4.

BAUER, C. [1975] : « Compte rendu de *Words and Pictures* », dans *RACAR*, 2, 1, 55-58

BELL, C. [1958 (1913)] : *Art*, New York, Capricorn Books.

CARANI, M. [1995] : « Perspective, Point of View and Symbolism », dans T. Sebeok et J.-U. Sebeok (dir.), *Advances in Visual Semiotics*, Berlin et New York, Mouton de Gruyter, 283-316 ;

[1994] : « Une histoire pré-sémiotique de l'histoire de l'art : fondements, concepts, modèles, influences », *RS/SI*, 14, 1-2, 175-200 ;

[1991] : « Le statut sémiotique de la perspective dans l'œuvre picturale », *Horizons Philosophiques*, 1, 2, 13-33 ;

[1989] : *Études sémiotiques sur la perspective*, Cahiers du GRESAC, Québec, Univ. Laval ;

[1988] : « Sémiotique de la perspective picturale », *Protée*, 16, 1-2, 171-188 ;

CARANI, M. (dir.) [1992] : *De l'histoire de l'art à la sémiotique visuelle*, Sillery, Septentrion.

CASSIRER, E. [1972] : *Philosophie des formes symboliques*, 3 vol., Paris, Minuit.

COMBE, D. [1991] : *La Pensée et le Style*, Paris, Éd. universitaires.

DIDI-HUBERMAN, G. [1990] : *Devant l'image*, Paris, Gallimard ;

[1989] : « Le parcours clos du danseur de corde ou l'histoire de l'art dans les limites de sa simple raison », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, 30.

DOYON, C. [1992] : *Les Histoires générales de l'art*, Montréal, Trois.

ECO, U. [1979] : *A Theory of Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press.

FLOCH, J.-M. [1984] : *Petites Mythologies de l'œil et de l'esprit*, Paris, Hachette-Benjamin.

GOMBRICH, E. [1961] : *Art and Illusion*, Londres, Phaidon Press.

GREENBERG, C. [1961] : *Art and Culture*, Boston, Beacon Press.

GROUPE μ [1992] : *Traité du signe visuel*, Paris, Seuil.

HOLLY, M. A. [1984] : *Panofsky and the Foundations of Art History*, Ithaca et Londres, Cornell University Press.

IRWIN, D. (dir.) [1972] : « Introduction », dans *Winckelmann. Writings on Art*, New York, Phaidon Press.

IVERSEN, M. [1979] : « Style as Structure : Alois Riegl's Historiography », *Art History*, 2, 62-72.

KEMAL, S. et GASKELL, I. [1991] : *The Language of Art History*, Cambridge et New York, Cambridge University Press.

KULTERMANN, U. [1980] : « Meyer Schapiro et l'histoire de l'art du 20^e siècle », *Art Press*, 149, 44-47.

LINDEKENS, R. [1976] : *Éléments de sémiotique visuelle*, Paris, Klincksieck.

LYOTARD, J.-F. [1971] : *Discours, figure*, Paris, Klincksieck.

MARIN, L. [1971] : *Études sémiologiques*, Paris, Klincksieck.

PANOFSKY, E. [1976] : *La Perspective comme forme symbolique*, Paris, Minuit ;

[1969] : *L'Œuvre d'art et ses significations*, Paris, Gallimard ;

[1967] : *Essais d'iconologie*, Paris, Gallimard.

PODRO, M. [1982] : *The Critical Historians of Art*, New Haven et Londres, Yale University Press.

RIEGL, A. [1992] : *Questions de style*, Paris, F. Hazan ;

[1978] : *Grammaire historique des arts plastiques*, Paris, Klincksieck.

ST-MARTIN, F. [1987] : *Sémiologie du langage visuel*, Sillery, PUQ.

SCHAPIRO, M. [1982] : « La notion de style » (1953), dans *Style, artiste, société*, Paris, Gallimard ;

[1978] : *Modern Art. 19th and 20th Centuries*, New York, George Braziller ;

[1973] : *Words and Pictures*, La Haye, Mouton ;

[1969] : « On Some Problems in the Semiotics of Visual Art : Field and Vehicle in Image-Signs », *Semiotica*, 1, 223-242.

SCHEFFER, J.-J. [1969] : *Scénographie d'un tableau*, Paris, Seuil.

THÜRLEMANN, F. [1982] : *Paul Klee. Analyse sémiotique de trois peintures*, Lausanne, L'Âge d'homme.

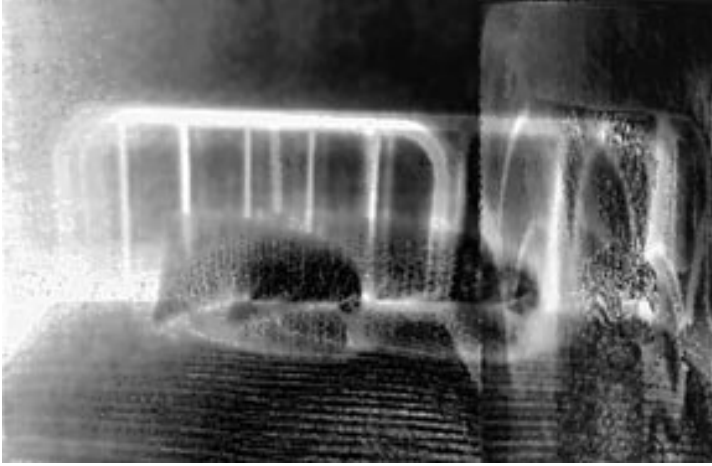
WÖLFFLIN, H. [1989 (1888)] : *Renaissance et Baroque*, Paris, Le livre de poche ;

[1982] : *Réflexions sur l'histoire de l'art*, Paris, Klincksieck ;

[1966] : *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Paris, Gallimard ;

[1952] : *Classic Art*, Ithaca, Cornell University Press.

ZILBERBERG, C. [1992] : *Présence de Wölfflin*, dans *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 4, 23-24, Limoges, Presses de l'Université de Limoges.



Images de la déroute tranquille

Des souvenirs qu'on dirait troubles, une sorte de mauvais film, les effluves d'une cuite qui aurait mal tourné. Il y a comme l'ombre portée de Charles Bukowski dans les travaux de Carol Dallaire. Il y a dans les mots et les images de l'artiste des relents de petits matins froids

et d'étés trop chauds. Une poésie de la déroute tranquille, un spleen sourd maculé de taches de mauvais café. Dallaire use d'images inventées, de ces images dites de *synthèse* issues des manipulations d'un ordinateur et d'outils de traitement des images. Il en use comme s'il était une sorte de peintre, comme s'il avait entre les mains une machine à dessin, étalant dans un même souffle des couleurs, des formes et des images, malaxant le tout pour faire apparaître de curieuses constellations, plus ou moins abstraites, où l'on reconnaît ici et là des éléments du réel. L'artiste amalgame à ses images des textes qui agissent un peu à la manière d'une *voix-off*. Il y a le dit d'un personnage qui pourrait être n'importe qui, il y a des couleurs de chaos dans des petits cadres bien trop sages ; on recule imperceptiblement, on pense à la nuit, au brouillard sombre et humide qui descend. On se penche sur les images, on s'en approche au plus près et là, phénomène étrange, on découvre une sorte de tri-dimensionnalité qui fonctionnerait dans l'aplat. Pour peu que l'on se prête au jeu, on pourrait se croire capable d'entrer dans l'image et de voyager dans l'épaisseur de celle-ci. Ce serait comme d'aller dans un lieu fait de pièces en enfilade et d'avancer dans celles-ci en soulevant des voiles diaphanes, des paroles venues de nulle part nous accompagnant dans cette excursion de l'impossible. Mais ce n'est là qu'illusion, ce n'est qu'un autre costume de l'image. Dans le travail de Carol Dallaire, il n'y a ni politique ni sentiment, seulement comme une espèce de regard décoloré, opaque, sombre, qui ne serait ultimement qu'une sorte de longue réflexion en quinconce sur l'existence, le temps, la peur, le matin qui vient, la pluie et toutes ces autres choses des jours qui passent.

Richard Baillargeon, artiste et commissaire d'exposition

À propos de la réduction des têtes... a été rendu possible grâce à l'aide du Conseil des arts et lettres du Québec, du Banff Centre for the Arts, du secrétariat des affaires intergouvernementales du Québec, du syndicat des chargés de cours de l'UQAC et de la compagnie Guideline Graphics de Calgary.

Carol Dallaire



**À propos de la réduction des têtes
et autres curiosités intimes**



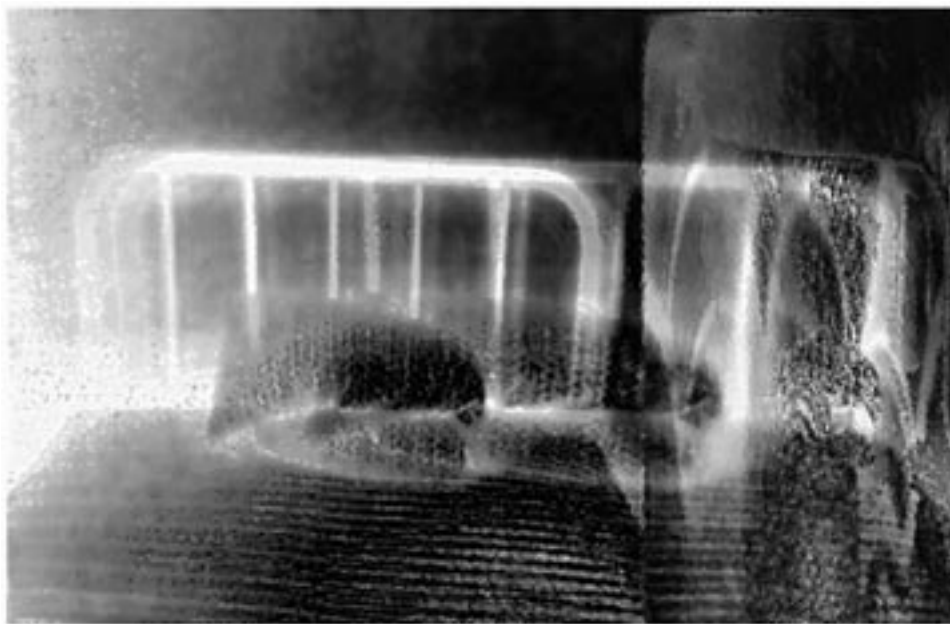
I.L. avait écrit: «La photographie pourrait bien ne représenter qu'une version moderne de la technique de réduction des têtes popularisée par les Jivaros». Fier de sa trouvaille, I.L. s'était couché tôt en souhaitant rêver à des Amazones sensuelles.



E.L. avait toujours détesté les images pornographiques. Un jour, elle avait écrit sur un cliché particulièrement torride: «Toute photographie peut être stupide de temps en temps».



Craignant depuis l'enfance de regarder l'objectif d'un appareil photographique de peur de perdre son âme, I.L. se demandait encore aujourd'hui à quoi pouvaient bien servir les souvenirs.



En revoyant cette image de son passé, E.L. avait réalisé tristement qu'elle avait perdu au fil du temps le souvenir précis de l'odeur des draps qui ont séché dehors.



Effrayé par le passé, I.L. avait appris très jeune à craindre les coffres noirs et les chambres obscures qui hantaient depuis l'enfance chacune de ses nuits.



E.L. désirait tout quitter et ne partir encore une fois qu'avec un appareil photo et un carnet de notes. Elle avait gribouillé: «Se recréer un passé ... ne pas l'oublier». Dans quelques mois E.L. retrouverait le fragment sans com-prendre ce qu'elle voulait alors dire.



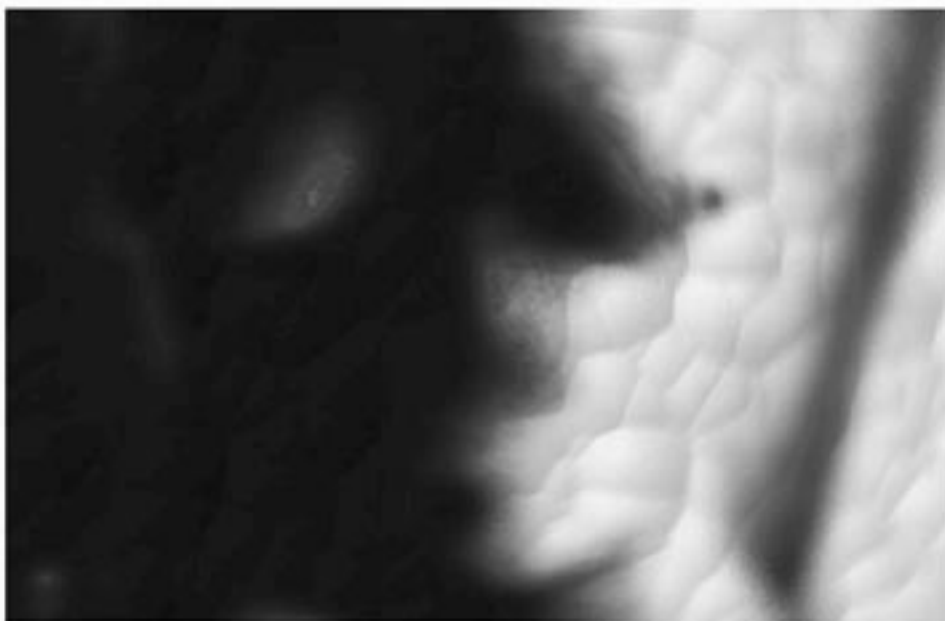
E.L. avait retrouvé cette mauvaise image tirée d'un magazine et longtemps perdue au fond d'une boîte. E.L. avait lu en riant les quelques mots gribouillés à l'endos : «Perdus au milieu de nulle part». À son grand désespoir, I.L. ne pouvait plus dire s'il s'agissait là d'un souvenir ou d'un mauvais rêve.



Un jour dans un aéroport, I.L. s'était souvenu qu' E.L. lui racontait d'étranges histoires à propos d'un chien qui refusait d'aboyer ou de l'époque où elle était jeune et romantique.



Sans conviction mais poliment, I.L. avait discuté d'art, tout l'après-midi, dans le salon fraîchement repeint d'une maison d'une autre époque, avec deux intellectuels très corrects qui sentaient bon, tout en songeant qu'il aurait été bien mieux étendu à l'ombre de l'érable près du jardin.



I.L. avait bien rigolé en racontant à de crédules amies d'E.L. que les Parques étaient des déesses grecques spécialisées dans le stationnement des chars des dieux de l'Olympe. Une de celles-ci, instruite et sérieuse, s'était sentie obligée de rectifier les faits en replaçant le tout dans son contexte historique. I.L. avait bu un verre sans l'écouter. La soirée s'était terminée tôt.



I.L. avait écrit au verso de l'image: Ne jamais oublier; ce n'est que le monde photographié, rien de plus. N'importe qui peut déchirer une photo...



E.L. avait souhaité voir le Mexique et les ruines mayas; croyant lui faire plaisir, I.L. lui avait offert un magnifique album intitulé: « Mexico, por favor» et un livre de recettes exotiques. Sans un mot, E.L. avait quitté la pièce. Une image ne vaudrait jamais quelques piments forts et un verre de téquila.

SENS, STYLE ET PARADIGME

LOUIS HÉBERT

La notion de paradigme, tirée des travaux de Saussure, est capitale en sémantique et en sémiotique¹. Son pouvoir descriptif, explicatif et heuristique est énorme, comme le prouve sa fortune, son débordement de la linguistique (on n'a qu'à penser aux fameux paradigmes scientifiques de Kuhn [1983]).

C'est ainsi que Jakobson (1981) tenta de définir la fonction poétique comme déversement syntagmatique de paradigmes. Dans les années quatre-vingt, F. Rastier interprétera ainsi l'« intuition » du grand linguiste : (1) la prétendue projection paradigmatique est un mode de fonctionnement général de la langue, celui de l'isotopie (1987 : 94-96) ; en outre, (2) les sèmes, dont l'itération constitue une isotopie, sont définis relativement à des paradigmes, appelés classes sémantiques ; (3) de multiples types de paradigmes, en plus des classes sémantiques, interviennent dans le sémantique, et à tous les paliers de l'analyse que sont le morphème, le mot (ou lexie), le syntagme, l'énoncé et le texte (1990 : 19).

Cet article s'inscrit dans une recherche plus vaste qui vise, dans le cadre de la sémantique interprétative de Rastier (1987 et 1989), dont nous utilisons la terminologie et les symboles², (1) à produire une définition générale et une typologie des paradigmes pertinents à l'étude du sémantique ; (2) à comprendre les règles régissant les relations entre paradigmes de même type (par exemple entre classes sémantiques) et/ou de même palier, ainsi qu'entre paradigmes de types et/ou de paliers différents (par exemple entre classes sémantiques et « paradigmes empiriques ») ; (3) à montrer l'incidence de ces paradigmes sur le sens. Le sens est le contenu en contexte, composé des sèmes inhérents et afférents actualisés, par opposition à la signification, contenu inhérent en langue ; l'opposition inhérent/afférent correspond *grosso modo* à celle de dénotatif/connotatif. En fait, la thèse qui sous-tend cette recherche est que le sens d'un texte est produit, en définitive, par les classes sémantiques : un sème inhérent est défini par un paradigme systématique ; tandis qu'un sème afférent est le produit de l'inclusion contextuelle dans une classe sémantique donnée (Rastier, 1987 : 77).

Nous croyons que l'étude du style bénéficiera de l'approfondissement de la notion de paradigme :

1. Les concepts de style, de fond/forme et d'écart/norme renvoient à une organisation paradigmatique.

2. Certaines classes sémantiques dialectales, sociolectales ou idiolectales correspondent à des paradigmes stylistiques (les styles de nages, les styles d'ameublement, les genres littéraires, etc.).
3. Une figure de style n'est qu'un parcours interprétatif privilégié, codifié et dénommé par une culture donnée (Rastier, 1994a). Nombre de figures, les tropes par exemple, influent sur le contenu linguistique en actualisant et/ou en virtualisant des sèmes. Certaines de ces figures affectent le sens en constituant des paradigmes d'un type particulier : synonymiques, moléculaires, empiriques, paronymiques. Autrement dit, les sèmes inhérents sont définis en langue par des paradigmes ; les sèmes afférents résultent de l'inclusion dans un paradigme sémantique contextuel ; et l'une des façons de produire ces afférences réside dans la constitution de paradigmes particuliers par des figures de style. Ces trois points annoncent autant de sections de cet article.

PARADIGME ET STYLE

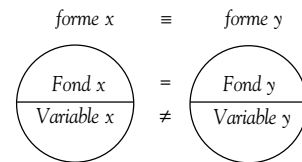
Descendons au niveau fondamental par cette proposition de Molino :

Les faits de style sont partout où il y a variation sur un « thème » ; une stylistique générale se donne comme programme l'étude systématique des invariants et des variations dans les œuvres humaines. (1994 : 258)

L'étude du style suppose une typologie distinguant, au minimum, trois relations comparatives établies, au niveau du tout ou de la partie, par un sujet observateur : l'identité (=), l'altérité (≠) et l'équivalence (≡). Le style – condition nécessaire mais non suffisante – n'intervient que dans l'équivalence entre au moins deux tous : c'est la condition minimale du *choix*. L'équivalence, contrairement aux deux autres relations, n'est possible qu'entre tous (et non aussi entre parties) : elle nécessite un invariant, une partie identique (simple ou composée). Nous reviendrons plus loin sur cette question.

L'opposition entre partie identique et partie différente sous-entend la vénérable opposition fond/forme – homologue aux oppositions de quoi/comment et invariant/variante utilisées par Molino (1994) –, mais ne lui est pas homologue : le fond c'est la partie identique ; la forme, elle, est constituée de cette partie identique et de la partie différente, qu'on peut appeler variable. Évidemment l'opposition fond/variable n'a rien de

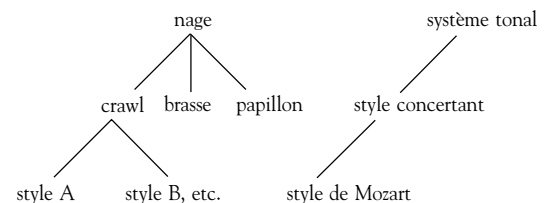
substantiel, et un même élément peut être tantôt fond, tantôt variable. Pour que deux fonds de deux tous puissent être identiques – et donc pour qu'il y ait équivalence entre tous –, il faut que chaque fond soit libre d'une relation de présupposition réciproque avec sa variable, sinon, en commutant la partie variable on commuterait également le fond. Donnons la représentation suivante de l'opposition fond/forme :



Cette structure élémentaire du style implique le paradigme. Le paradigme informe un ensemble d'éléments entretenant des relations diverses, par exemple la langue, en sous-ensembles en relation d'altérité incluant chacun des éléments équivalents. Saussure lui-même illustra l'opposition syntagme/paradigme en recourant à un « paradigme stylistique », celui des trois ordres grecs. Voici la présentation qu'en fait Barthes :

[...] chaque unité linguistique est semblable à la colonne d'un édifice antique : cette colonne est dans un rapport réel de contiguïté avec d'autres parties de l'édifice, l'architrave par exemple (rapport syntagmatique) ; mais si cette colonne est dorique, elle appelle en nous la comparaison avec d'autres ordres architecturaux, l'ionique ou le corinthien ; et c'est là un rapport virtuel de substitution (rapport associatif) : les deux plans sont liés de telle sorte que le syntagme ne peut « avancer » que par appels successifs d'unités nouvelles hors du plan associatif. (1985 : 54)

L'aspect paradigmatique du style ressort également dans cette citation de Molino : « le style est ce qui permet de classer les œuvres humaines selon une double dimension de codification et de singularité » (1994 : 239). La forme générale de l'analyse apparaît comme une structure arborescente sur le modèle suivant :



L'élément présupposé, « nage » par exemple, peut être considéré à la fois comme un ensemble englobant, un paradigme, et comme la partie commune (le fond) aux éléments présupposants (les formes), en l'occurrence « crawl », « brasse » ou « papillon ».

En définitive, le choix stylistique – comme processus d'actualisation, comme élément actualisé ou comme palette d'éléments virtuels – est conditionné par des paradigmes. Or toutes les sélections possibles dans un même paradigme n'ont pas la même valeur stylistique. Nous retrouvons par là l'auguste opposition écart/norme, que nous rebaptiserons écart/non-écart, la norme étant le principe permettant de classer la relation ou son terme aboutissant. Proposons les grandes variables suivantes pour observer l'écart/non-écart :

1. paradigme actualisé/virtualisé ;
2. paradigme systématique/contextuel ;
3. élément actualisé/virtualisé ;
4. élément occurrence/type ;
5. élément prototypique/non prototypique (catégorie graduelle) ;
6. axiologisation euphorique/dysphorique.

Un paradigme est actualisé lorsque l'élément actualisé en contexte provient de ce paradigme. Les autres paradigmes sont alors virtualisés relativement à cette sélection. Les éléments non actualisés du paradigme actualisé sont dits virtualisés. Un élément sélectionné ne disparaît pas du paradigme puisque l'actualisation consiste à produire une occurrence (ou *token*) à partir d'une unité-type. Un paradigme peut voir sa composition varier, selon qu'il se trouve en système ou en contexte. Le prototype, quant à lui, est un élément-type élevé au rang de modèle de la classe. Dans les théories du prototype, un élément donné appartiendra plus ou moins à une classe donnée, selon qu'il est plus ou moins conforme au prototype de cette classe. Selon Kleiber, la théorie standard du prototype :

[...] postule une organisation interne des catégories dans laquelle le prototype, conçu comme le meilleur représentant de la catégorie, joue un rôle prédominant. Il fournit directement le principe d'organisation et de représentation des catégories : les catégories sont structurées selon une échelle de prototypicalité qui mène des meilleurs représentants, placés au centre de la catégorie, aux moins bons exemplaires situés à la périphérie. Le prototype fournit en même temps le principe de

catégorisation : les entités sont rangées dans une catégorie selon leur degré de ressemblance avec le prototype. Le degré de représentativité devient ainsi équivalent de degré d'appartenance dans des catégories conçues comme ayant des frontières floues. (1990 : 185-186)

La relation entre l'élément actualisé (l'occurrence) et l'élément virtuel qu'il manifeste (son type) est caractérisée par l'élasticité. Par ce terme, nous entendons le fait qu'un même élément virtuel subsume une variété de sélections du même élément entretenant entre elles, et avec l'élément virtuel dont elles émanent, une relation d'équivalence plus ou moins grande. Cette élasticité est homologue à celle qu'on trouve entre un élément actualisé ou virtualisé et l'unité prototypique dont il relève.

Le prototype, les éléments virtuels, l'élément sélectionné, l'écart/non-écart, la norme, le sujet opérant l'écart, le sujet instaurant la norme, etc. peuvent être surdéterminés par une axiologisation donnée (euphorique, dysphorique, phorique, aphorique) selon un sujet donné (individuel ou collectif).

À l'aide du paradigme des nages, nous illustrerons différents lieux susceptibles d'écart/non-écart. Dans un script de baignade, un nageur actualise le paradigme des styles de nage en choisissant, par exemple, le crawl : il n'y a pas écart quant à la sélection du paradigme. Par contre, si ce même nageur actualise en piscine le paradigme des styles haltérophiliques en pratiquant l'épaulé-jeté (*versus* l'arraché), il produit un écart notable.

En sélectionnant le crawl, notre nageur opte pour le prototype de la classe, à cet égard l'écart est nul. À l'inverse, le choix de la brasse pourra constituer un écart. L'actualisation particulière (occurrence) que ce nageur opère de la brasse (ou du crawl) pourra être plus ou moins distante de la brasse-type et du type prototypique, le crawl. Bien sûr il est possible qu'en s'éloignant de la brasse-type on se rapproche d'un autre type, notamment du type prototypique. Lorsque le style pratiqué dépasse l'élasticité de tous les styles du paradigme, on aura une nage idiolectale : le paradigme systématique se trouve ressaisi en contexte et augmenté d'un nouvel élément. Ce nouveau type peut lui-même provenir d'un autre paradigme, c'est le cas de notre épaulé-jeté natatoire. Autrement dit, il est possible d'interpréter ce style

particulier autant comme l'actualisation d'un « mauvais » paradigme, celui des styles haltérophiliques, que comme la transformation du contenu du « bon » paradigme, celui des nages. Enfin, la brasse particulière manifestée par un nageur et celle d'un autre pourront être plus ou moins équivalentes.

CLASSES SÉMANTIQUES ET PARADIGMES STYLISTIQUES

Les paradigmes stylistiques, tels ceux des ordres grecs et des nages, correspondent aux paradigmes sémantiques ou *classes sémantiques* (plus précisément des taxèmes) : l'inclusion des sémies (contenu d'une lexie) 'crawl', 'brasse' et 'papillon' dans le paradigme des //nages// est notifiée par la présence en chacun du sème générique /nage/ ; d'autre part, ils se distinguent par des sèmes spécifiques, par exemple /alternance des bras/ pour 'crawl'. Le même principe vaut pour le taxème des //ordres grecs//.

Les taxèmes, ou classes sémantiques minimales, sont regroupés dans des classes sémantiques plus générales appelées domaines, par exemple //natation// ou //architecture//. Certains taxèmes relatifs aux styles appartiennent à la langue fonctionnelle (ou dialecte) et participent, en son sein, d'un domaine ; d'autres, plus spécialisés, relèvent des lexiques sociolectaux attachés à un domaine. Les taxèmes //nages// et //ordres grecs//, respectivement, illustreraient ces deux possibilités. Celles-ci se présentent également dans les classes sémantiques non stylistiques : on opposera à cet égard, par exemple, le sempiternel taxème des //sièges// (contenant 'chaise', 'fauteuil', etc.), inclus dans le domaine //ameublement// et le taxème sociolectal des //maladies dégénératives//, englobé dans le domaine //médecine//.

Les relations d'équivalence dont se sert la stylistique sont souvent établies par rapport aux instances opposées langue/parole. On homologue même fréquemment langue/parole et norme/écart. Le système rastierien (1994b : 275-276) propose plutôt trois instances, langue/discours/parole. À chacune correspondent des formations, *dialectes*, *sociolectes* et *idiolectes*, ainsi que des degrés de systématité, soit le système *fonctionnel*, les *normes sociales* et les *normes individuelles* (Rastier assigne à la stylistique l'étude des formations idiolectales). Ces normes interviennent dans la composition des paradigmes. Le terme de composition recouvre la dénomination du paradigme et les éléments inclus.

Reprenons le taxème des //nages//. Ma « figure de style » – « Choisissez votre style : le crawl, la brasse, le papillon ou l'épaulé-jeté » – modifie idiolectalement et contextuellement la composition de la classe dialectale. L'élément invariant, nécessaire au style, peut être cherché dans plusieurs lieux : dans la sémie 'épaulé-jeté', présente en langue et en contexte, dans le sème générique domanial /natation/, inhérent dans les trois premières sémies et afférent dans la dernière, où il virtualise le sème inhérent /haltérophilie/, et enfin dans le domaine plus général //sport//, etc.

Ici deux classes sémantiques, les taxèmes //nages// et //styles haltérophiliques//, ont interagi. Or, comme nous l'avons expliqué plus haut, d'autres types de paradigmes sont susceptibles de transformer la composition des classes sémantiques contextuelles, et donc de jouer sur le sens. C'est ce que nous voulons étudier maintenant à l'aide d'une typologie plus précise des paradigmes, ce faisant nous rendrons compte de plusieurs familles de figures de style.

PARADIGMES, SENS ET FIGURES DE STYLE

Au sens le plus large, un paradigme est un ensemble d'éléments d'un système jugés équivalents (et non pas identiques et non pas simplement différents). Un paradigme, nous semble-t-il, comporte au minimum les composants suivants : 1. l'élément définitoire du paradigme ; 2. les éléments inclus dans le paradigme ; 3. une unité analytique pertinente pour chaque plan du langage ; 4. une relation entre l'élément définitoire et les éléments inclus ; 5. une relation entre les éléments inclus ; 6. un statut d'existence.

Pour décrire ces composants et donc être en mesure de produire une typologie des paradigmes linguistiques, nous utiliserons ces critères :

1. plan de l'élément définitoire : monoplan (expression ou contenu) ;
2. plan(s) des éléments inclus : monoplan (expression ou contenu)/biplan (signe) ;
3. unité analytique pertinente au plan de l'expression : phème/phonème-graphème ;
4. unité analytique pertinente au plan du contenu : sème ;
5. complexité de l'élément définitoire relativement à l'unité analytique : simple/complexe ;
6. complexité des éléments inclus, pour le plan de l'expression, relativement à l'unité analytique : simple/

complexe (s'il y a un plan du contenu, l'élément inclus est toujours complexe : il contient toujours au moins deux sèmes) ;

7. statut d'existence : en langue/en contexte ;

8. relation(s) entre l'élément définitoire et les éléments inclus (relativement au plan de l'élément définitoire) : identité/équivalence ;

9. relation entre les éléments inclus (en prenant en compte s'il le faut les deux plans) : équivalence.

Ces critères seront explicités au fur et à mesure. Toutefois, nous dirons immédiatement quelques mots des relations. La relation entre les éléments inclus est toujours de l'ordre de l'équivalence, conformément à la définition que nous donnons du paradigme. Nous donnerons une représentation simple de cette notion. Soit ces deux relations possibles entre parties appartenant à des touts distincts : l'identité et l'altérité ; l'équivalence, c'est la relation établie entre deux touts analysés lorsqu'il existe 1) au moins une relation d'identité entre une partie d'un tout et une partie d'un autre tout et 2) au moins une relation d'altérité. S'ils ne répondent pas au premier critère, les touts seront en relation d'altérité ; s'ils ne répondent pas au second, en relation d'identité. Le champ des relations entre deux touts analysés s'étend donc de l'identité à l'altérité en passant par l'équivalence la plus grande – deux parties seulement contractent une relation d'altérité, par exemple – et l'équivalence la plus ténue – la relation entre deux touts n'ayant qu'une partie identique. L'équivalence se trouve à transformer la relation d'identité/altérité, catégorielle au niveau des touts non analysés, en relation graduelle fondée sur l'analyse des touts en parties. Cependant, même analysés, les touts peuvent entretenir une relation d'altérité – dans la mesure où toutes les parties entretiennent une relation d'altérité – ou d'identité – si toutes les parties entretiennent une relation d'identité³.

Pour les besoins de notre étude, nous assimilerons les parties uniquement aux sèmes et aux graphèmes/phonèmes⁴ (à l'exception des classes phémiques où les parties seront les phèmes), lesquels constituent les unités analytiques pertinentes. À cet égard, entre *bol* et *mal* intervient une relation d'équivalence du signifiant, à la fois phonémique et graphémique, tandis qu'entre *mal* et *épi* s'établit une relation d'altérité. De la même façon,

'chaise' et 'fauteuil' sont équivalents : ils possèdent au moins un sème commun, le sème générique de la classe sémantique (ou taxème) des //sièges// ; tandis que les lexèmes 'amour' et 'chaise' entretiennent une relation d'altérité, du moins en langue : ils n'ont aucun sème en commun.

Convoquons maintenant certains types de paradigmes, principalement les classes sémantiques, les classes synonymiques, les classes moléculaires, les paradigmes empiriques (ou paradigmes homonymiques au sens large) et les paradigmes paronymiques d'interprétance. On trouvera à la fin de cet article un tableau faisant état des caractéristiques de chaque type de paradigme évoqué.

PARADIGMES FONDÉS SUR LE SIGNIFIÉ

PARADIGMES FONDÉS SUR L'ÉQUIVALENCE DES SIGNIFIÉS

Les classes sémantiques, taxèmes, domaines et dimensions, sont définies par un élément monoplan et simple, le sème. Elles regroupent, en langue ou en contexte, des sémèmes, éléments complexes du contenu, qui entretiennent entre eux et avec l'élément fondateur une relation d'équivalence. De l'inclusion dans un paradigme peut découler la rétention d'une ou de plusieurs marques. Cela se produit dans les classes sémantiques. Par exemple, dans un taxème (ou classe minimale de sémèmes), les sémèmes inclus possèdent tous le même sème, dit générique, qui fonde la classe et marque l'appartenance à cette classe. Mais ils contiennent également un ou plusieurs sèmes, dits spécifiques, qui les opposent à un, plusieurs ou tous les sémèmes du taxème. Le sème générique et les sèmes spécifiques assurent une relation d'équivalence – et non d'identité ou d'altérité – entre sémèmes. Voici une description du contenu en langue du taxème des //couverts// (Rastier, 1987 : 50) :

Description du taxème des //couverts//

sémèmes	'couteau'	'fourchette'	'cuillère'
sème générique	/couvert/	/couvert/	/couvert/
sèmes spécifiques	/pour couper/	/pour piquer/	/pour contenir/

Un paradigme donné, ou un type de paradigme, pourra exister en langue et/ou en contexte. Si un paradigme donné possède un double statut d'existence

(en langue et en contexte), généralement il ne se déversera pas entièrement en contexte ; d'autre part sa composition contextuelle, par exemple dans les distinguos et les coq-à-l'âne, peut explicitement exclure des sèmes présents en langue et, inversement, en inclure d'autres. Illustrons ces phénomènes.

Un énoncé comme « Place les couteaux, les cuillères et les fourchettes » se trouve à projeter syntagmatiquement l'entière d'une classe sémantique. Ce phénomène n'est possible que pour certains taxèmes contenant peu d'éléments. Cela se produit (ou tend à se produire) également pour les taxèmes d'une comptine comme « J'étais assis, couché, debout, quand un jeune vieillard entra et me dit : un jour c'était la nuit... » (exemple de Rey-Debove, 1979 : 109).

Un énoncé comme « Interdit aux juifs et aux chiens » (pancarte apposée dans les lieux publics en France pendant l'occupation nazie)⁵, contextuellement, exclut 'juif' de la dimension //humain//, le sème inhérent générique /humain/ est virtualisé, et l'inclut dans la dimension //animal//, le sème afférent sociolectal /animal/ est actualisé.

Enfin, certains paradigmes, qu'on dira uniquement contextuels, n'ont d'existence qu'en contexte. Partons du principe que tous les sèmes afférents actualisés en contexte n'ont pas nécessairement d'homologue inhérent en langue ; dans la mesure où, comme le dit Rastier, un sème afférent résulte de (ou amène) l'inclusion contextuelle dans le paradigme qui le définit, il faut prévoir des paradigmes qui n'existent qu'en contexte. Un texte de Borgès, rapporté par Foucault (1966 : 7), cite « une certaine encyclopédie chinoise » où il est écrit que :

[...] les animaux se divisent en : a) appartenant à l'Empereur, b) embaumés, c) apprivoisés, d) cochons de lait, e) sirènes, f) fabuleux, g) chiens en liberté, h) inclus dans la présente classification, i) qui s'agitent comme des fous, j) innombrables, k) dessinés avec un pinceau très fin en poils de chameau, l) et caetera, m) qui viennent de casser la cruche, n) qui de loin semblent des mouches.

Cette taxinomie propose des taxèmes idiolectaux dont certains sont définis par des sèmes génériques sans contrepartie en langue : tous les sèmes afférents ne sont donc pas produits en « pigeant » dans l'inventaire des sèmes inhérents de la langue.

PARADIGMES FONDÉS SUR L'IDENTITÉ DES SIGNIFIÉS

Existe-t-il des paradigmes fondés sur l'identité sémémique, plus précisément sur l'identité du contenu sémique ? Ces paradigmes ont particulièrement intéressé la jeune stylistique, pensons aux séries de Bally (1970) (« mourir », « décéder », « crever », etc.). Cet intérêt s'explique : l'équivalence est telle qu'elle frôle l'identité, nous nous trouvons en quelque sorte à la frontière du style.

Commençons par les *paradigmes synonymiques*, relatifs à l'identité du contenu en langue. Mais avant précisons que pour la sémantique interprétative même deux unités-occurrences (en contexte) relevant de la même unité-type (en langue) sont susceptibles d'être distinguées par des sèmes afférents ; cela est valable à plus forte raison pour deux synonymes. Il s'agit du phénomène de « dissimilation », l'« actualisation de sèmes afférents opposés dans deux occurrences du même sème, ou dans des sèmes « parasyonymes » (Rastier, 1989 : 278). Ainsi dans un énoncé « tautologique » comme « Un chien est un chien » (dit, par exemple, pour justifier l'expulsion d'un chien turbulent de la paisible demeure familiale), la première et la seconde occurrences s'opposent, respectivement, par les sèmes afférents /spécifique/ et /générique/.

La sémantique moderne, opérant au palier morphémique et non plus au palier du mot ou lexie, peut envisager une identité de contenu avec des unités relevant de classes morphologiques différentes et avec des morphèmes liés. On posera alors comme synonymes potentiels des paires telles : 1. 'automobile' versus 'voiture' ; 2. 'jaunisse' versus 'ictère' ; 3. 'ôter' versus 'enlever' ; 4. 'cercle' versus 'circul-' (« circul-aire », adjectif) ; 5. 'Guy' versus 'Alexandre' ; 6. '-x' (« chou-x ») versus '-s' (« trou-s »).

Rastier considère que les quatre premières paires possèdent le même contenu en langue. En contexte, toutefois, des sèmes afférents, notamment sociolectaux pour les trois premières paires, pourront distinguer les signifiés :

Les relations synonymiques sont du même ordre que les relations entre acceptions, du moins pour les synonymes qui appartiennent au même « niveau de langue ». Personne à notre connaissance n'a encore proposé deux descriptions componentielles [en langue] différentes de deux synonymes ; et pourtant, tous les auteurs conviennent peu ou prou qu'il n'est point de synonymes parfaits. C'est là une preuve qu'il existe des sèmes afférents [donc contextuels] socialement codifiés : ainsi 'ictère' diffère de 'jaunisse' par le sème générique afférent [langue médicale] ; 'automobile' de

'voiture' par le trait /officiel/ ou /technique/ ; 'ôter' de 'enlever' par /désuet/, etc. (Rastier, 1987 : 68)

Pour que deux sémèmes aient le même contenu en langue, il faut soit qu'ils appartiennent exactement aux mêmes classes sémantiques, soit que les éventuelles classes différentes définissent malgré tout exactement les mêmes sèmes. Commençons par la seconde possibilité. Ces sémèmes appartiendraient aux mêmes dimensions (ils ont les mêmes sèmes macrogénériques), au même domaine (ils possèdent le même sème mésogénérique). Par contre, leur taxème respectif serait différent, mais il produirait le même sème générique et les mêmes sèmes spécifiques. À quelles conditions est-ce possible ? Il faudrait que les deux taxèmes aient la même dénomination pour produire le même sème générique ; il faudrait également, nous semble-t-il, qu'ils regroupent des sémèmes qui correspondent un à un, puisque les sèmes spécifiques sont fonction des éléments interdéfinis. Un des principes de la sémantique interprétative est celui de l'homogénéité de la classe morphologique des sémèmes d'une classe sémantique donnée (Rastier, 1990 ; Hébert, 1995). Ainsi, 'cercle' (nom) et 'circul-' (adjectif) appartiennent à des classes sémantiques différentes. Pour qu'ils aient le même contenu, leur taxème respectif devrait donc posséder la même dénomination, par exemple //formes géométriques//, et à chaque nom (« cercle », « carré », « rectangle ») devra correspondre un adjectif (« circulaire », « carré », « rectangulaire ») et réciproquement.

À notre avis, les deux dernières paires constituent les exemples les moins discutables d'identité de contenu en langue. Ces paires de sémèmes appartiennent exactement aux mêmes classes sémantiques. Les grammèmes liés '-x' et '-s' ne possèdent que le même sème générique /nombre/ et le même sème spécifique /pluriel/. Nous aurions donc là un cas de taxème où n'interviennent pas de sèmes spécifiques distinguant tous les sémèmes les uns des autres : si '-x' et '-s' s'opposent aux grammèmes du nombre singulier présents dans le même taxème, aucun sème inhérent ne vient les distinguer entre eux. De même, il faut douter qu'ils soient distingués en contexte par des sèmes afférents (sauf, par exemple, pour un poète néomallarméen qui actualiserait dans le '-x' un sème /néant/).

Les noms propres spécialisés, quant à eux,

n'appartiennent en langue qu'à des dimensions (ils n'ont donc ni taxème ni domaine) et ne possèdent, de ce fait, que des sèmes macrogénériques : les sèmes macrogénériques inhérents /humain/ et /animal/ permettent de distinguer 'Guillaume' et 'Fido' – mais pas 'Guillaume' et 'Paul' ou 'Médor' et 'Fido' – ; les sèmes /sexe féminin/ et /sexe masculin/ peuvent distinguer 'Guillaume' et 'Manon' – mais non 'Manon' et 'Thérèse'⁶. Tous ces sémèmes se distingueront éventuellement en contexte par des sèmes afférents. Ces sèmes seront soit idiolectaux : 'Alexandre' /voisin/ versus 'Alexandre' /ami/, par exemple pour les homonymes et à plus forte raison pour les noms synonymes ; soit sociolectaux : par exemple /mélioratif/ dans 'Alexandre' par rapport à 'Guy'. Les longues tergiversations des parents (et des auteurs !) montrent assez bien à la fois la substituabilité des anthroponymes spécialisés et la valence idiolectale et sociolectale propre à chacun.

Passons à l'identité de contenu en contexte. En contexte, un groupement sémique stable peut être manifesté par des expressions diverses, pas nécessairement par le même sémème ou groupement de sémèmes. Ces expressions forment un *paradigme moléculaire*. La sémantique interprétative appelle *molécule sémique* un « groupement stable de sèmes non nécessairement lexicalisé, ou dont la lexicalisation peut varier ». De plus, une molécule peut n'avoir de nom dans aucune langue (Rastier, 1989 : 279).

Par exemple, dans le vers d'Éluard « l'aube allume la source », une molécule de cinq sèmes compte trois occurrences (elle est lexicalisée chaque fois différemment), ce qui donne une forte cohérence au vers. Dans ces trois occurrences, le statut des sèmes varie d'inhérent à afférent (les parenthèses signalent les afférences). Ce faisceau d'isotopies spécifiques, induit par la molécule, est indépendant des classes lexicales, et notamment des taxèmes en cause (//l'aube', 'crépuscule'// ; //l'allumer', 'éteindre'// ; //la source', 'embouchure'//) (Rastier, 1991 : 202-203). De plus cette molécule « n'a pas de nom » en ce qu'aucun sémème de ce texte ou de la langue ne contient en inhérence ces cinq sèmes :

Analyse d'une molécule sémique

	/flux/	/clarté/	/pureté/	/processus/	/temps 0+1/
'aube'	(+)	+	(+)	+	+
'allume'	(+)	+	(+)	+	+
'source'	+	(+)	+	+	+

Comme pour les classes synonymiques, l'élément définitoire est monoplan et complexe (un groupement de sèmes), tandis que les éléments inclus sont biplans (ce sont des signes) et complexes au point de vue du contenu, mais pas nécessairement au plan de l'expression : une molécule, voire un synonyme, peut être manifestée par un signifiant à un seul graphème/phonème ; la relation entre les éléments inclus et l'élément définitoire sera de l'ordre de l'identité (relativement au plan de l'élément définitoire)⁷.

Un type particulier de ces paradigmes est dégagé par l'analyse des molécules d'acteurs. L'onomastique fait grand cas de ces chaînes anaphoriques, où figureront éventuellement un ou plusieurs noms propres. La comparaison de la composition des étiquettes, au plan de l'expression et du contenu, révélera des identités/altérités qui serviront à actualiser des sèmes.

PARADIGMES FONDÉS SUR LE SIGNIFIANT

Le champ des relations possibles entre deux signifiants s'étend de l'identité à l'altérité, en passant par diverses intensités d'équivalence. Comme les relations se déploient sur deux substances d'expression, phonémique et graphémique, trois cas de figure de l'identité – et donc, corrélativement, de l'équivalence et de l'altérité – sont à prévoir (nous utilisons des sémèmes en relation d'homonymie au sein de classes empiriques, dont l'unité analytique pour l'expression est le phonème/graphème) :

- 1) Identité dans les deux substances : le « faux » Picasso (//art//) et la « faux » de la Mort (//agriculture//).
- 2) Identité dans la seule substance phonémique : un « vers » de poésie (//littérature//) et un « vert » foncé (//peinture//).
- 3) Identité dans la seule substance graphémique : des « fils » emmêlés (//couture//) et les « fils » du père (//généalogie//).

PARADIGMES FONDÉS SUR L'IDENTITÉ DES SIGNIFIANTS

Une sémantique interprétative complète ne peut faire l'économie des préoccupations de la sémantique lexicale. C'est pourquoi Rastier étudie, notamment, les « paradigmes empiriques » (ou paradigmes homonymiques au sens large), fondés sur l'identité du signifiant :

[...] la question de la polysémie constituerait un faux problème pour une sémantique devenue autonome par rapport à une linguistique du signe [Rastier cite Stati : « Nous discutons de deux sémèmes sans tenir compte de leurs signifiants,

identiques ou différents »]. Nous sommes pourtant conduits ici à passer par ce pont aux ânes de la sémantique lexicale, car l'identité et la différence des signifiants jouent précisément un grand rôle dans les textes, littéraires et autres ; la stylistique a montré de longue date que les relations entre signifiants pouvaient devenir les interprétants d'afférences sémiques locales, et une sémantique interprétative ne peut négliger ce phénomène. (1987 : 65)

La relation d'équivalence entre sémèmes au sein d'une classe empirique se trouve spécifiée par des critères sémiques qualitatifs – sèmes inhérents/afférents (sociolectaux/idiolectaux), spécifiques/génériques – et quantitatifs – au moins un sème/tous les sèmes (Rastier, 1987 : 64-70). En accordant une valeur prépondérante au premier terme de chaque couple de critères qualitatifs, on classera ces relations par ordre décroissant d'équivalence des signifiés : les *emplois*, les *acceptions*, les *sens* et les *homonymes* (au sens restreint). L'équivalence du contenu sémique est à son plus faible dans l'homonymie, elle peut même atteindre (du moins en théorie) l'altérité. Voici la typologie des relations au sein des paradigmes empiriques (1987 : 69) :

Les emplois diffèrent par au moins un sème afférent en contexte. Sème spécifique : ex. « convoi » : suite de véhicules/suite de voitures de chemin de fer. Sème générique : ex. « cuirasse » : partie de l'armure/attitude morale. Les acceptions diffèrent par au moins un sème afférent socialement normé. Ex. « minute » : soixantième partie d'une heure/court espace de temps. Les sens diffèrent par au moins un sème inhérent ; ex. « blaireau » : mammifère carnivore/pinceau. Les homonymes diffèrent au moins par tous leurs sèmes spécifiques inhérents [ex : « faux » instrument/opposé de vrai].

Donnons quelques précisions. Les deux 'minute' différencieraient uniquement par le sème spécifique afférent /court/. Ce sème est sociolectal,

comme le montrent les combinaisons lexicales (cocotte minute, serpent minute) et la phraséologie tant orale (en avoir pour une minute) qu'écrite (cf. ces longues minutes, fréquentes dans les romans médiocres, et d'autant plus longues en apparence qu'elles sont courtes en réalité). (Rastier, 1987 : 67)

Les deux 'blaireau' s'opposent par leurs traits macro-, méso- et microgénériques, ils partageraient cependant

quelques sèmes spécifiques : par exemple /pelage/, /clair/ ou /foncé/ (le pinceau étant fait de poils de blaireau).

Nous dirons que les paradigmes empiriques regroupent des sémèmes manifestés par des signifiants identiques dans l'une et/ou l'autre des substances de l'expression. L'inclusion de deux sémèmes au sein du même paradigme empirique peut servir d'interprétant à des relations afférentielles ou à des superpositions sémémiques dans le cadre d'une poly-isotopie, par exemple celle qu'autorisent les deux sens de 'plat', opposé de 'divertissant' et de 'bombé', dans « ce film était plat comme un trottoir ».

Relativement à l'unité analytique pertinente, le phonème/graphème, l'élément définitoire et les éléments inclus seront, en même temps, soit simples soit complexes (pour une même substance), par exemple un élément définitoire simple comme le signifiant lexical *a* (substance phonémique) fonde un paradigme regroupant des éléments simples, comme « à » (les différents « sens » de la préposition), « a » et « as » (verbes).

Les éléments inclus entretiennent une relation d'identité avec l'élément fondant le paradigme, relativement au plan de cet élément. Entre éléments biplans inclus, la relation est de l'ordre de l'équivalence : les relations d'équivalence ou d'altérité entre signifiés interdisent une relation d'identité entre ces signes ; d'autre part, l'identité entre signifiants permet aux signes, dont les contenus sémiques entretiennent une relation d'altérité (les homonymes différents par tous leurs sèmes inhérents et éventuellement afférents), de figurer malgré tout dans le même paradigme.

Rastier (1990 : 16) suggère de distinguer la polysémie des morphèmes et celle des lexies simples. Ainsi « saut », « saut- » (dans le verbe « sauter »), « saut- » (dans le nom « sauteur »), « sot », « sot- » (dans l'adjectif et le nom), etc. se retrouvent-ils dans le même paradigme empirique de morphèmes ; toutefois seuls « sot » et « saut » appartiennent à un paradigme empirique de lexies (ou mots), le seul palier véritablement visé dans les propositions de *Sémantique interprétative*. Ces deux types de paradigmes sont en principe indifférents aux classes morphologiques : « crevasse », le nom, et « crevasse », le verbe (« que je mourusse »), se retrouvent dans le même paradigme de lexies. Le même phénomène d'interprétance par le signifiant est susceptible de se produire dans les classes empiriques de morphèmes : Rastier (1990 : 15-16)

indique que les sèmes en langue de 'saut-' dans « sauter » (dans la classe //sauter', 'courir', 'marcher'//) – aussi bien que les sèmes de 'saut' ou de 'saut-' dans « sauterie » – peuvent apparaître en afférence en contexte au sein de 'saut-' dans « sauteuse » (inclus dans la classe //poêle', 'faitout', 'marmite'//) sur la base de l'homophonie. Les classes paronymiques dont nous parlerons plus loin regroupent des lexies (il est bien sûr possible d'étudier des classes paronymiques morphémiques), par exemple « sauter » et « sotte », et se trouvent donc à recouper, en partie, les classes empiriques de morphèmes. En partie seulement parce que « saut » et « sot » ne figurent pas dans une classe paronymique mais empirique : leur signifiant phonique est identique.

Qu'en est-il du statut d'existence des paradigmes empiriques ? Les relations au sein de ces classes sont décrites en termes de sèmes inhérents et afférents, ces derniers sont contextuels par définition⁸. Conséquemment, une partie des relations au sein de ces ensembles, et donc une partie des éléments inclus, n'aurait alors de pertinence véritable qu'en contexte. En langue ne seront pertinentes que les relations de sens et d'homonymes. Cependant, des sèmes afférents sociolectaux particuliers peuvent être prévus en langue en tant que sèmes virtuels (ou valences, qui seraient un état atténué d'inhérence) qui seront ou non activés par le contexte (par exemple les deux acceptions de 'minute'). Les sèmes idiolectaux affectés à un sémème-occurrence s'avèrent par leur nature même, au contraire, imprévisibles (dans les emplois) : ces sèmes virtuels ne peuvent donc être stipulés, même comme valences.

Plusieurs types de paradigmes présentent des difficultés à la description, si l'on veut à la fois maintenir la description sémantique sur le seul plan du contenu et respecter (1) le principe d'une relation d'équivalence ou d'identité entre l'élément fondateur et un élément inclus, ainsi que (2) le principe d'une équivalence entre éléments inclus. Plusieurs solutions sont possibles (Hébert, 1995). Pour simplifier les choses, nous retiendrons ici l'approche suivante : nous conférerons un statut biplan aux éléments inclus dans les types de paradigmes problématiques. Alors seule la relation d'équivalence devient possible entre l'élément fondateur – toujours monoplan – et un élément inclus biplan, signe ; à moins – et c'est ce que nous ferons – de considérer que la relation entre éléments fondateur et

inclus procède uniquement du plan de l'élément définitoire, en quel cas l'identité devient possible. D'autre part, ni l'identité ni l'altérité ne peuvent maintenant intervenir entre éléments inclus, dans la mesure où l'on tient compte des deux plans.

PARADIGMES FONDÉS SUR L'ÉQUIVALENCE DES SIGNIFIANTS

Le pendant des classes sémantiques, sur le plan de l'expression, se trouve dans ces paradigmes où s'interdéfinissent les phonèmes/graphèmes sur la base des traits distinctifs, ou phèmes, si l'on veut bien considérer les phonèmes/graphèmes comme homologues des sèmes interdéfinis au sein d'ensembles produisant les traits génériques et spécifiques. Appelons ces paradigmes *classes phémiques*.

Aux niveaux morphémique et lexical, qui procèdent par le phonème/graphème, si l'identité des signifiants fonde des paradigmes empiriques (ou homonymiques au sens large), nous dirons qu'il en va de même pour l'équivalence. Appelons de telles classes *paradigmes paronymiques*. Ces classes s'avèrent particulièrement difficiles à dégager. Aussi nous attarderons-nous surtout aux *paradigmes paronymiques d'interprétance*, sous-espèce de paradigme paronymique contextuel.

Les éléments inclus dans un paradigme paronymique ne se bornent pas aux « paronymes » de la lexicologie traditionnelle. En lexicologie,

[s]ont dits *paronymes* deux mots presque semblables par la forme, mais tout à fait différents par le sens, donc quasi homonymes : conjoncture/conjecture. En fait, parmi des milliers de paronymes possibles on ne signale que ceux qu'un usage fautif confond, ou qui s'associent dans des expressions proverbiales : « traduttore, tradittore » (Mounin, 1993 : 249-250).

Nous nous éloignons sensiblement de cette définition en ce que la limite théorique absolue de la relation entre signifiants paronymiques est l'équivalence par un seul phonème/graphème (par opposition à « presque semblables par la forme »). Si le critère de l'identité limite considérablement les éléments-type pouvant entrer dans la composition d'un paradigme empirique – du moins pour les éléments distingués par les traits inhérents et afférents socio-normés –, le seul critère de l'équivalence produit des paradigmes paronymiques d'étendue indéfinie *a priori*, peu importe que l'élément

fondateur soit simple ou complexe. Ainsi, un paradigme fondé par un élément simple comme *a* (pour le signifiant graphémique) pourrait regrouper « enfant », « travesti », etc., mais ces éléments pourraient également se retrouver dans un paradigme défini par *anticonstitutionnellement*.

Pour préciser l'aire des paradigmes paronymiques on fera intervenir la notion d'intensité de l'équivalence (ou de typicalité). Par exemple, relativement à l'élément fondateur « a » (toujours pour le signifiant graphémique), « as » est plus typique que « travesti » (la typicalité repose sur des critères quantitatifs et qualitatifs). De plus, nous ne limitons pas les relations entre signifiés à une équivalence faible ou à une altérité (par opposition à « tout à fait différents par le sens ») : à la différence des paradigmes empiriques, les relations entre signifiés au sein d'une classe paronymique sont *a priori* indéfinies en langue et en contexte.

La lexicologie traditionnelle a bien démontré l'incidence possible, en diachronie, de l'équivalence des signifiants sur le contenu : elle tend à induire une identité du contenu inhérent, c'est l'*attraction paronymique* :

On appelle attraction paronymique le phénomène d'étymologie populaire par lequel on donne les mêmes emplois ou des emplois équivalents à des mots qui à l'origine ne se rapprochaient que par la forme : le sens de « remarquable » qu'on donne souvent à « émérite » est dû à l'attraction paronymique de « mérite ». (Dubois et al., 1991 : 57)

En synchronie, elle perturbe la dissimilation sémémique (entre « conjonctures » et « conjectures » par exemple). En contexte, comme pour les éléments d'un paradigme empirique, les paronymes *tendent*, sous la pression de la ressemblance des signifiants, à posséder le même contenu : la similitude des signifiants constituera souvent l'interprétant d'une relation sémique entre paronymes. Le critère d'interprétance par équivalence du signifiant (dans l'une ou l'autre des deux substances) permet de composer des sous-paradigmes contextuels regroupant chacun, dans un texte donné, seulement le ou les signes actualisant un ou plusieurs sèmes afférents et le ou les signes dans lesquels ces sèmes sont actualisés par cet interprétant. Ce sont des *paradigmes paronymiques d'interprétance*. Postulons qu'on peut bâtir des paradigmes d'interprétance à partir de plusieurs types de classe, dont les classes empiriques. Tout comme un paradigme empirique d'interprétance procède d'un paradigme

empirique (tout court), on pourrait penser que les paradigmes paronymiques d'interprétance présupposent des paradigmes paronymiques contextuels plus larges et ceux-ci, des paradigmes paronymiques systématiques. Comme nous l'avons dit, la composition et la fonction des paradigmes paronymiques autres que d'interprétance restent à préciser.

L'élément définitoire d'un paradigme paronymique d'interprétance sera monoplan et formé des phonèmes/graphèmes communs aux *relata* d'une interprétance donnée ; il ne correspond donc pas nécessairement à un signifiant morphémique ou lexical existant. Ce groupe d'éléments communs est l'homologue, sur ce palier de l'expression, à l'archiséme : ensemble des sèmes communs à plusieurs sémèmes. Il est par ailleurs homologue à un élément du palier phémique, l'archiphonème (et l'« archigraphème »), pour peu qu'on fasse abstraction de la notion de neutralisation véhiculée

dans la définition qui suit : « intersection des ensembles formés par les traits pertinents de deux phonèmes dont l'opposition est neutralisable » (Dubois *et al.*, 1991 : 47).

Précisons qu'il est possible de concevoir la relation entre deux signifiants équivalents comme la transformation d'un des deux *relata* par une opération substantielle sur le signifiant phonémique et/ou graphémique. Ce faisant, on se trouvera à reconnaître que l'autre procède du même en un déploiement temporel (l'avant et l'après transformation). Selon la typologie du Groupe μ (1982 : 45-46), les opérations substantielles sont la suppression, l'adjonction et la suppression-adjonction (ou substitution) ; la permutation (par exemple l'anagramme) serait une opération relationnelle⁹.

Le tableau ci-dessous représente la typologie des paradigmes que nous venons de dresser.

Typologie des paradigmes

NOM DU PARADIGME	1 Expression	2 Contenu	3 Expression	4 Contenu	5 Phème	6 Phonème/graphème	7 Sème	8 Simple	9 Complexe	10 Simple	11 Complexe	12 Langue	13 Contexte	14 Identité	15 Équivalence	16 Équivalence
Classes sémantiques		+		+			+	+				+	+		+	+
Classes de synonymes		+	+	+			+		+	?	+	+		+		+
Classes moléculaires		+	+	+			+		+				+	+		+
Classes empiriques	+		+	+		+	+	+	+	+	+	+	+	+		+
Classes phémiques	+		+		+			+			+	+	+		+	+
Classes paronymiques d'interprétance	+		+	+		+	+	+	+	+	+		+		+	+

Légende

1. Plan de l'élément définitoire : monoplan (expression ou contenu).
2. Plan(s) des éléments inclus : monoplan (expression ou contenu)/biplan (signe).
3. Unité analytique pertinente au plan de l'expression : phème/phonème-graphème.
4. Unité analytique pertinente au plan du contenu : sème.
5. Complexité de l'élément définitoire relativement à l'unité analytique : simple/complexe.
6. Complexité des éléments inclus, pour le plan de l'expression, relativement à l'unité analytique : simple/complexe (s'il y a un plan du contenu, l'élément inclus est toujours complexe : il contient toujours au moins deux sèmes).
7. Statut d'existence : en langue/en contexte.
8. Relation(s) entre l'élément définitoire et les éléments inclus (relativement au plan de l'élément définitoire) : identité/équivalence.
9. Relation entre les éléments inclus (en prenant en compte les deux plans s'il le faut) : équivalence.

NOTES

1. Saussure n'emploie pas le terme de « paradigme » ; il parle plutôt de relations et de groupes « associatifs » (cf. les chapitres V et VI du *Cours*).
2. Les symboles employés sont les suivants : « signe » ; *signifiant* ; \phème\ ; 'sémème' ou 'signifié' ; /sème/ et /isotopie/ ; //classe sémantique// ; l'écriture' l.
3. Il se pourrait que l'équivalence, comme l'identité et l'altérité selon Greimas et Courtés (1979), soit un indéfinissable. On dira ici simplement que l'équivalence (au sens restreint) est une identité atténuée et qui n'est ni de l'ordre de la contrariété ni de l'ordre de la contradiction. L'homologation, qui est une identité ou une équivalence de la relation constitutive de deux paires d'éléments, induit une forme d'équivalence (et non d'identité). Comme le remarquent Greimas et Courtés, la notion d'identité implique une forme d'altérité puisqu'il faut comparer deux tous, donc deux choses irréductibles l'une à l'autre. De la même façon, on pourrait dire que l'altérité repose sur une sourde équivalence : le fait de comparer suppose une forme de comparabilité.
4. Sous le tapis de cet apparent truisme nous balayons force problèmes. Sans même évoquer les facteurs prosodiques, d'autres critères que la simple identité/altérité des phonèmes/graphèmes jouent, à la hausse ou à la baisse, dans l'intensité de l'équivalence : par exemple, l'ordre des parties (crucial pour le signifiant), leur juxtaposition / intercalation, la majuscule / minuscule, les signes diacritiques, etc. Le nombre d'unités peut même servir en soi à établir une relation (deux mots n'ayant aucun phonème/graphème identique mais possédant le même nombre d'unités seront équivalents). Toutefois, le critère prégnant à l'œuvre dans les paradigmes empiriques et paronymiques demeure l'identité/altérité des phonèmes/graphèmes.
5. Rastier (1987 : 78) donne cette mise en garde : « Pour construire l'isotopie générique entre 'juif' et 'chien' il faut donc produire le topos "Les juifs ne sont pas des hommes" conforme à la théorie de l'*Untermensch*. La propagande est donc intégrée au parcours interprétatif : ou l'on ne comprend pas ; ou, pour comprendre, on doit (quoi qu'on pense) formuler un topos de l'axiologie nazie ».
6. Au point de vue de la structure sémantique, nous postulons qu'il existe trois types de lexèmes noms propres (les antonomases lexicalisées, par exemple « des don juans », n'en sont plus) les noms propres néologiques ou assimilables aux néologismes : les noms propres spécialisés ; les noms propres à notoriété. Les prototypes de chaque classe seraient, par exemple et respectivement, « Jxpty », « Guy » (ou « Pascal » désignant un quidam) et « Pascal » (lorsqu'il désigne l'homme au roseau pensant...) (cf. Hébert, 1995 et 1994).
7. En réalité, dans la mesure où un sémème-occurrence pourrait manifester en même temps la molécule et d'autres sèmes, la relation entre éléments inclus et élément fondateur ne serait pas toujours l'identité dans un paradigme moléculaire. D'autre part, notamment pour les molécules d'acteurs, Rastier utilise des échelles de typicalité : plus une unité-occurrence manifeste de sèmes de la molécule-type, plus elle est typique. Cela signifie encore que la relation entre éléments inclus et élément définitoire irait de l'identité à l'équivalence au point de vue sémique.
8. Nous avons distingué ailleurs deux types de contexte : le contexte que forme en langue la lexie pour les morphèmes qui la composent, et le texte comme phénomène empirique (Hébert,

1995). Ainsi, les sémèmes au sein d'une lexie simple peuvent contenir en langue des traits afférents activés par le contexte que forme la lexie (par exemple /itératif/ pour 'saut-' dans « sauter ») (Rastier, 1990). Nous ne parlons pas ici des sèmes afférents définis en langue par le contexte lexical, mais des sèmes afférents produits dans un texte.

9. Nous n'étudions pas ici le phénomène de polyglossie ou de transcodage : par exemple 'love' /mouvement/ (se lover, troisième personne) réécrit en l'love' l /sentiment/ (lexie anglaise) (Hébert, 1995). Ce phénomène peut être vu comme une augmentation de l'aire des classes empiriques et paronymiques.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AQUIN, H. [1965] : *Prochain Épisode*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 174 p.
- BALLY, C. [1970] : *Traité de stylistique française*, Genève, Georg.
- BARTHES, R. [1985] : « Éléments de sémiologie », *L'Aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 17-84.
- DUBOIS, J. et al. [1991] : *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Larousse, 516 p.
- DUCROT, O. et T. TODOROV [1972] : *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 470 p.
- FOUCAULT, M. [1966] : *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 400 p.
- GREIMAS, A.J. et J. COURTÉS [1979] : *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome I, Paris, Hachette Université, 423 p.
- GROUPE μ [1982] : *Rhétorique générale*, Paris, Seuil, 233 p.
- HÉBERT, L. [1994] : « Conditions pour les théories de l'asémantisme du nom propre », *Protée*, vol. 22, n° 3, 93-101 ; [1995] : *Sens et signification du nom propre dans le texte littéraire*, Thèse de doctorat, Université Laval.
- HJELMSLEV, L. [1971] : *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Minuit, c1943, 235 p.
- JAKOBSON, R. [1981 (1963)] : « Linguistique et poétique », *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 209-248.
- KLEIBER, G. [1990] : *La Sémantique du prototype : catégories et sens lexical*, Paris, PUF, 199 p.
- KUHN, T.S. [1983 (1962)] : *La Structure des révolutions scientifiques*, Paris, Flammarion, 285 p.
- MOLINIÉ, G. et P. CAHNÉ (dir.) [1994] : *Qu'est-ce que le style*, Paris, PUF.
- MOLINO, J. [1994] : « Pour une théorie sémiologique du style », dans G. Molinié et P. Cahné (dir.), 213-261.
- MOUNIN, G. (dir.) [1993 (1974)] : *Dictionnaire de la linguistique*, Paris, PUF, 340 p.
- RASTIER, F. [1994a] : « Tropes et sémantique linguistique », *Langue française*, Paris, Larousse, 101, 80-100 ; [1994b] : « Le problème du style pour la sémantique du texte », dans G. Molinié et P. Cahné (dir.), 263-282 ; [1990] : « Sens, signification et référence du mot », *Hermès* (Arhus), 4, 9-29 ; [1989] : *Sens et Textualité*, Paris, Hachette, 287 p. ; [1987] : *Sémantique interprétative*, Paris, PUF, 277 p.
- REY-DEBOVE, J. [1979] : *Lexique : Sémiotique*, Paris, PUF, 156 p.
- SAUSSURE, F. de [1986 (1916)], *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 520 p.

LE STYLEME ÉNONCIATIF

FRANCES FORTIER

Cette réflexion se consacre à la caractérisation d'une énonciation sémiostylistique et tente d'établir sa pertinence en regard de propositions récentes de la sémiotique et de la stylistique. Partie prenante d'une recherche qui vise à dégager le rôle des procédés stylistiques dans la production et la saisie du sens dans un ensemble générique donné – en l'occurrence le récit littéraire québécois contemporain –, elle cherche des formes de repérage permettant une interrogation proprement sémiostylistique des schémas énonciatifs¹.

Le sujet a-t-il encore sa place dans une telle investigation et, si oui, à quelles conditions ? Il faudra sans doute diluer sa dimension égologique et l'envisager désormais comme un *lieu* de relais de la parole, de façon à pouvoir rendre compte de la dispersion interdiscursive qui fonde toute énonciation. Un premier moment de cette redéfinition passe par un examen systématique des positions assignées au sujet par la stylistique et la sémiotique. Viendra ensuite la confrontation de deux notions héritées de ces champs disciplinaires, soit la convocation et le styleme. L'une et l'autre qualifiées de *fonction*, dans la mesure où elles instaurent respectivement un rapport entre le schéma et l'usage et entre la variable et la constante, on verra comment la spécificité énonciative exige que le styleme intègre la convocation. De cette intégration naîtra la possibilité d'une description sémiostylistique des *dispositifs* du sujet, ordonnée non pas à la saisie de procédés stylistiques ponctuels mais bien à une mise en perspective autorisant un questionnement générique.

INTERROGATIONS TOPOLOGIQUES

La perspective individuante de la stylistique littéraire, attachée à spécifier la singularité expressive, noue irrémédiablement le sujet à son dire. De fait, le « gueuloir » d'un Flaubert est à mille lieues de la cadence syncopée d'une Redonnet, et la phrase de Claude Simon se distingue aisément de celle de Duras. Ordonnée à des considérations grammaticales, syntaxiques et lexicales, parfois rythmiques ou rhétoriques, l'investigation stylistique réussit à cerner les propriétés idiolectales d'une parole qui devient dès lors « différenciée ». Cette logique de distinction opère traditionnellement sur la foi de trois clivages majeurs, qui opposent le système linguistique au procès langagier, le noyau sémantique à la variation formelle, le référentiel au littéral. Faute de pouvoir

assurer théoriquement le pôle invariant de ces couples – toute utilisation du langage s'avérant idiolectale dans la mesure où l'étalon permettant de mesurer l'écart formel, sémantique ou pragmatique ne peut être établi –, la stylistique conçoit désormais le style comme un « choix opéré dans un ensemble de possibilités limitées par des contraintes » (Molino 94 : 224)². Dès lors, la caractérisation d'une œuvre passe par la mise au jour des formes privilégiées en regard d'un inventaire de procédés disponibles : l'ancrage anthropologique de la stylistique demeure mais, subrepticement, l'accent se déplace de la création vers la sélection. Outre la dilution de l'aura romantique du sujet, une telle accentuation du processus sélectif, dans la mesure où elle s'avère indissociable de considérations génériques, a certes le mérite de ménager de nouvelles perspectives descriptives. Cependant, en envisageant la manifestation textuelle comme une série de décisions techniques qu'il s'agit de répertorier – et ce même si elle reconnaît l'interdépendance de trois modalités essentielles, à savoir l'aspect matériel et les stratégies de production et de réception –, la stylistique demeure strictement dans l'ordre de la forme de l'expression et toute la question de l'énonciation est ramenée à une instance hiérarchisante qu'il s'agit toujours de spécifier. À l'origine du sens, mais non intégré théoriquement comme partie prenante de la sémiologie, le sujet stylistique demeure à l'écart.

Qu'en est-il du sujet sémiotique³ ? La question est vaste, d'autant plus que les différents paliers du parcours génératif autorisent une pluralité de sujets. Loin de moi l'intention d'ajouter ici au quadrillage topologique des formes énonciatives mené par la sémiotique des ensembles signifiants. Plus modestement, j'aimerais confronter trois propositions récentes et esquisser un relevé provisoire des positions qu'elles assignent au sujet. De fait, le lieu théorique du sujet se voit déporté, selon qu'on envisage l'acte d'énonciation dans une perspective individuelle, qu'on lui reconnaît une dimension dialogique et fiduciaire, ou qu'on tente de définir une praxis énonciative.

La conception « subjective » de l'acte d'énonciation, celle-là même qui situait la définition du sujet strictement au niveau narratif et renvoyait le sujet de l'énonciation à une compétence discursive supposée, engendre aujourd'hui une réflexion visant à conférer au sujet énonciateur une dimension discursive. François

Martin et Louis Panier, par exemple, explorent « le rapport que la composante figurative entretient avec l'instance de l'énonciation » en situant l'apparition du sujet discursif « au moment et au lieu où se trouvent suspendues la représentation et la valeur » :

Alors que le sujet narratif en appelle à une organisation des valeurs qui le détermine, alors que le sujet figuratif en appelle, comme centre de perspective présupposé, au déploiement d'une représentation actorielle, spatiale et temporelle du monde, le sujet discursif (ou sujet de l'énonciation-mise en discours) en appelle à l'ordre du discours entre les éléments duquel il se trouve interprété. (1993 : 28)

Ce sujet discursif, manifesté par la mise en discours mais dont elle ne donne pas d'image, relève de l'organisation du contenu et devra être construit à partir de modèles, encore à élaborer. Dans la mesure où il peut suspendre la référence et le sens, il conserve son ancrage dans l'organisation du contenu et participe de la signification.

L'approche « intersubjective » de l'énonciation est née de la double reconnaissance du statut dialogique de l'œuvre littéraire et de celle de l'inscription massive et figurée d'actes énonciatifs dans les textes⁴. La saisie du sens nécessite, dans cette perspective, l'instauration d'un pôle énonciatif stable, le *sujet de l'énonciation implicite* qui, « sans assumer directement aucun des actes prédicatifs ou des énoncés du texte considérés isolément, assume néanmoins la responsabilité et la "vérité" de l'acte de discours qui informe l'objet textuel et, l'informant, le constitue comme tout de signification » (Geninasca 1991 : 249). À la différence du sujet discursif de Panier, virtuellement issu de l'agencement des formes du contenu et toujours à construire, ce sujet implicite, préconstruit pourrait-on dire, hiérarchise, confronte, organise et assume le sens. Évincée du processus de signification, cette instance, assignée en résidence en extériorité, opérerait elle-même la *conversion* de l'axiomatique en programmes et configurations, instaurant des simulacres d'actes énonciatifs de façon à pouvoir en exploiter les virtualités sémantiques. Nous ne sommes pas loin d'une conception « pratique » de l'énonciation, tout en étant strictement à l'opposé.

De fait, pour la praxis énonciative, le sujet « ne préexiste pas au discours. Sujet en construction continue, il se constitue et se définit comme un effet de ses "convocations" » (Bertrand 1993 : 29). Sur la foi d'une

proposition selon laquelle c'est la description des opérations énonciatives qui permet de parler du sujet, lequel ne peut exister sans ces opérations pour lui constituantes, la sémiotique s'engage nettement du côté de la convocation, à laquelle se rattache également tout un volet de la sémiotique des passions. Ce faisant, elle sanctionne, selon Bertrand, le partage entre une sémiotique de la conversion, à incidence théorique, et une sémiotique de la convocation, davantage tournée vers l'étude des organisations discursives de la signification. Pour mémoire, rappelons que la *conversion*, lieu de la cohérence théorique du projet sémiotique, renvoie au postulat d'une homologation nécessaire des divers niveaux du parcours génératif pouvant jouer de manière orthogonale⁵, cependant que la *convocation*, de réflexion plus récente, tente de formaliser les opérations autorisant le passage discursif du schéma à l'usage. Chacune de ces conceptions assigne un lieu aux divers sujets sémiotiques. Ainsi, la récente typologie proposée par Fontanille (1991) distingue la convocation de la conversion et réunit sous chacune de ces modulations une série de sujets aux statuts différents⁶ : les sujets convertis (sujet-opérateur, actant-sujet syntaxique, acteur, sujet de l'énonciation énoncée) y apparaissent distincts des sujets modalisés (sujet épistémologique, sujet cognitif, sujet tensif). En regard de notre lecture des trois conceptions de l'énonciation présentées ci-devant, on pourrait préciser que les deux premières (subjective et intersubjective) relèvent de la conversion alors que la praxis énonciative s'ordonne à la convocation. La portée heuristique de cette dernière notion nous semble rentable pour une analyse sémiostylistique dans la mesure où, selon Bertrand :

Elle [la convocation] permet, au fond, de ramener le sujet, présenté souvent comme s'il était libre de cette attache, dans les contraintes de la catégorisation sémantique ; et, inversement, d'indiquer que ces catégorisations ne sauraient être décrites en dehors d'un sujet qui se signale à travers elle en les assumant. La convocation, alors, apparaît bien comme une « fonction », au sens hjelmslévien, celle qui est contractée entre la hiérarchie linguistique (schéma, ou système) et les produits d'une hiérarchie extra-linguistique (la praxis culturelle qui détermine l'usage). (1993 : 29)

C'est précisément par l'intermédiaire de cette notion de fonction que je crois pouvoir lier, pour une approche

sémiostylistique du sujet, les diverses formes énonciatives manifestées dans un même texte. On l'aura compris, ce bref rappel des positions fugaces d'un sujet évanescent – qu'il soit à construire théoriquement, pré-construit ou en construction continue – ne visait pas à lui assigner un lieu définitif et stable, mais à insister sur son aspect labile tout en conservant ses avatars comme autant de virtualités d'un schéma énonciatif où la notion de convocation viendra établir les corrélations qu'ils entretiennent en termes de stylème.

QU'EST-CE QU'UN STYLÈME ?

La notion de stylème, empruntée ici au vocabulaire sémiostylistique de Molinié, pourra servir à préciser – à la faveur de quelques détournements délibérés – l'enjeu d'une appréhension sémiostylistique de l'énonciation dans le récit littéraire québécois contemporain. Cette notion m'apparaît, dans ce contexte analytique spécifique, particulièrement rentable sous deux aspects précis : d'une part, elle permet de déplacer la question de l'énonciation, qui cesse d'être le fait d'une instance productrice pour devenir un effet ressenti ou perçu par le récepteur ; d'autre part, elle autorise la mise en rapport d'un texte particulier et du genre auquel il appartient.

Tel que défini par Molinié, le stylème est « une détermination langagière (de quelque ordre que ce soit), qui n'est liée ni à la nécessité syntaxique, ni à la complétude sémantico-informative dans l'énoncé » (1993 : 11)⁷. Une première mise au point s'impose : au sens sémiostylistique, le stylème n'est pas une unité matériellement isolable et ne peut être qu'oppositionnel et contextuel. Pas plus que le sème en sémiotique, le stylème n'est la « plus petite unité stylistique significative en soi » : il n'est pensable qu'en termes de formes d'expression saisies en faisceaux.

De fait, le stylème n'est pas une unité, mais une fonction⁸, c'est-à-dire un rapport constant entre deux éléments. Le système tripartite de Hjelmslev, repris par Molinié, distingue trois types de fonctions : « la fonction s'établit entre deux constantes, c'est une interdépendance ; la fonction s'établit entre une constante et une variable, c'est une détermination ; la fonction s'établit entre deux variables, c'est une constellation » (1993 : 35). Le stylème sera généralement considéré comme une *détermination*, qui signale un rapport entre une constante et une variable.

Selon le point de vue analytique choisi, dira Molinié, n'importe quel fait verbal peut jouer le rôle, dans l'examen, de la constante ou de la variable.

À ce stade spéculatif de la construction d'une sémiostylistique, il peut sembler risqué d'endosser si aisément des propositions qui, somme toute, n'ont donné que fort peu de résultats concluants. Une mise à l'épreuve de la rentabilité d'un tel outil descriptif sera nécessaire. Pour l'heure, je fonde néanmoins la possibilité de cerner un stylème énonciatif sur une analogie : ce stylème énonciatif serait l'équivalent du descriptivème (ou stylème descriptif) de Molinié. Sur la foi d'une théorie du descriptif globalement faite par Philippe Hamon, ces travaux ont réussi à identifier une détermination qui sera nommée, en l'occurrence, la « description négative » :

Sur plusieurs dizaines de romans baroques, a été identifié un comportement discursif assez particulier du narrateur dans son rôle de descripteur. La variable est constituée d'un ensemble complexe : des romans différents (mais réunis par une typologie générique), et dans des anecdotes différentes, des objets concrets différents. [...] La constante est le procédé rhétorique lui-même expressif du signifié de l'objet : réduit à l'abstraction, ce procédé consiste en ce que le narrateur dit qu'il ne décrit pas. Ce modèle abstrait est infrangible, et il est essentiellement langagier. Le rapport est non seulement permanent, mais univoque, entre cette procédure verbale et ses divers objets, à travers toutes les réalisations occurrentes. On a donc bien une détermination. (1993 : 39)

Ce qu'il importe de retenir de cette approche c'est la double nécessité d'un inventaire des formes possibles – indépendant du corpus analysé – et de l'établissement de la variable et de la constante à l'intérieur même d'un corpus générique. Ces impératifs pourront certes être comblés : le récit relève à première vue d'une catégorie générique et la réflexion sémiotique sur l'énonciation est à même de fournir, on l'a vu, un inventaire de ses virtualités convocables.

Cependant, à cause du caractère non facultatif de l'énonciation, à la différence de la description ou de tout autre caractérisème, il faudra considérer que la variable est le résultat, dans un texte particulier, de la sélection des diverses « disponibilités » énonciatives. Et c'est ici qu'intervient la question de la convocation :

La convocation est instanciée dans un sujet d'énonciation, qui met en place un tissu discursif entre, d'une part, les disponibilités du système et les hiérarchies qu'il prescrit, au sein desquelles il prélève les formes, et les contraintes de l'usage, d'autre part, déterminées par les praxis linguistiques et culturelles. (Bertrand, 1993 : 29)

Dans cette perspective, la détermination énonciative – le stylème énonciatif – n'est pas l'effet spécifique de la convocation, mais elle caractérise le rapport entre la convocation et les dispositifs énonciatifs réalisés de façon récurrente dans l'ensemble des textes.

Une telle approche sémiostylistique, qui tente de se situer à l'exact point de jonction de la forme de l'expression et de la forme du contenu, cherche à repérer dans un ensemble générique les diverses exploitations des figures subjectives. Loin d'indexer le sujet, elle vise à en réunir les diverses formes de manifestation en configurations susceptibles d'être décrites comme l'exploitation des virtualités sémantiques de schémas énonciatifs. L'ancrage sémiotique de la démarche s'ordonne ainsi aux avancées de la convocation, tout en ménageant la possibilité d'une description sémiostylistique des usages réalisés, envisagés dans une perspective fonctionnelle.

LES DISPOSITIFS DU SUJET :

ÉTABLISSEMENT DE LA VARIABLE

Les considérations linguistiques et textuelles, jusqu'à tout récemment négligées par la sémiotique qui se consacrait à la formalisation du contenu, devront être prises en considération. Un premier temps de la lecture devra examiner chacun des textes du corpus sous l'angle énonciatif et en formaliser les diverses figures énonciatives. La structure énonciative d'un texte n'étant pas stable, donnée une fois pour toutes, mais tout au contraire construite au gré du tissu discursif, constamment modulée par des actorialisations ou des rationalités différentes, il nous semble utile, dans un premier temps, de soumettre les textes à un protocole de lecture uniforme qui permette d'en saisir les diverses manifestations. Cet examen du plan de l'expression vise donc à retracer dans un texte le *parcours* des diverses représentations énonciatives.

Par ailleurs, il faudra ménager une possibilité d'articulation avec les formes du contenu : l'objectif

descriptif doit permettre la saisie du sens réalisé. D'où l'intérêt, me semble-t-il, de prêter attention, dès cette première saisie, à l'interaction des quatre composantes systématiques qui structurent, selon Rastier, le niveau sémantique d'un texte, à savoir la *thématique*, la *dialectique*, la *dialogique* et la *tactique*⁹ (1994 : 274sq.). Même si, de son propre aveu, Rastier ne formule aucune hypothèse réaliste sur ce dispositif théorique, une telle répartition en quatre composantes semble autoriser une réflexion générique prometteuse :

On peut distinguer encore d'autres composantes sur le plan de l'expression, mais nous nous limitons ici au plan du contenu. [...] Aucune directionnalité n'est imposée à ce dispositif hétérarchique, et chacune des composantes peut être simultanément en interaction avec toutes les autres. Sur le plan sémantique, un genre se définit comme une interaction typique entre composantes. (1994 : 275)

Ainsi, en superposant le plan de l'expression et le plan du contenu, un premier repérage des formes énonciatives pourrait spécifier la posture énonciative, les médiations ou rationalités, le pacte dialogique et les interactions énonciatives, chacun de ces aspects renvoyant respectivement à une des composantes sémantiques de Rastier. La *posture énonciative*, liée à la composante thématique, peut prendre diverses formes selon la configuration du sujet figuratif (assomption, neutralisation, collectivisation ou démultiplication de l'instance énonciatrice) et le rôle élocutoire ou scriptural du sujet discursif, lequel rôle pouvant être évoqué ou théâtralisé. L'examen des *médiations*, subordonnées ici à la tactique, départagerait les rationalités diégétiques, cognitives, rhétoriques ou épistémiques du texte cependant que la formalisation du *pacte dialogique*, associé à la composante sémantique idoine, distinguerait les aspects individuel ou collectif du rapport d'adresse, qu'il soit discursivisé ou actorialisé. Enfin, la saisie des *interactions énonciatives*, qui correspondent à la dialectique, signalerait l'appropriation ou la délégation de l'énonciation ou encore les modélisations particulières de la co-énonciation, à savoir le dialogisme ou la polyphonie.

Le portrait individuel ainsi formalisé des figures énonciatives d'un texte, qu'on nommera dispositif du sujet, correspond à la *variable* de la détermination énonciative. De façon à établir le stylème énonciatif, il

nous faudra procéder ensuite à la mise en perspective des divers dispositifs afin d'en distinguer les manifestations récurrentes aptes à spécifier la généricité des récits en termes de constante énonciative.

Sans présumer des résultats d'une lecture à venir, il me semble néanmoins voir se dessiner les contours d'un dispositif récurrent. Ainsi, la quête identitaire, souventes fois représentée dans le récit québécois contemporain, pourrait se manifester par la sélection, dans l'ensemble d'un schéma énonciatif narratif sédimenté par l'usage, de combinaisons précises qui traduisent la difficile réconciliation des diverses facettes du moi. Par exemple, l'acte de parole, théâtralisé et constamment démultiplié, sert à s'interpeller soi-même et s'ordonne non pas à une finalité narrative mais engendre plutôt un processus d'interprétation. Une telle posture énonciative, indissociablement liée à une rationalité cognitive et marquée par un détournement du rapport d'adresse, engage déjà le parcours du sens ; s'il s'avérait que la présence de ces marques se double toujours d'une absence d'interactions énonciatives, nous verrions émerger un stylème énonciatif. Caractérisée par ce faisceau récurrent de traits, l'énonciation générique devrait cependant se jumeler à d'autres stylèmes, qui pourraient, par exemple, lier l'émergence du sujet à l'expression figurale. Précisons enfin qu'il ne s'agit pas de définir le genre strictement par ses formes énonciatives, mais bien de rendre compte des jeux qu'elles autorisent.

PERTINENCE

Ainsi construit, le stylème ne vise pas tant l'identification du style des textes singuliers que la spécification de critères génériques énonciatifs. Son lieu d'interrogation, sémiostylistique, permet la relation de l'expression et du contenu tout en faisant jouer deux outils conceptuels susceptibles de mener à une description des mécanismes d'élaboration textuelle. Reste à savoir si ce modèle théorique saura favoriser la reconnaissance et l'exploration d'autres formes de stylèmes et s'il saura s'intégrer harmonieusement aux analyses de l'énoncé et à celles des structures langagières et textuelles. Pour l'heure, et plus modestement, il permet de dissocier l'acte énonciatif, toujours obligé et nécessaire, de l'exploitation esthétique des virtualités de la figure de sujet énonciatif.

NOTES

1. Cette recherche bénéficie d'une subvention du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada. Pour le détail des enjeux théoriques et méthodologiques de ce projet, on lira l'article signé d'Andrée Mercier et de Frances Fortier intitulé « Programme d'une description sémiostylistique de récits littéraires québécois », à paraître dans l'ouvrage intitulé *La Discursivité*, sous la direction de Lucie Bourassa, Québec, Nuit Blanche éditeur, 1995.
2. Jean Molino précise en ces termes ce qu'il estime être une évolution significative de la discipline stylistique : « On peut donc parcourir toutes les caractéristiques d'un texte et fixer l'invariant à divers niveaux. C'est précisément ce qui se passe lorsqu'on se place dans le cadre d'un genre littéraire, ce qui est – comme nous l'avons déjà signalé – un des progrès les plus intéressants de la stylistique actuelle : étudiant le récit, je prendrai par exemple comme invariant la représentation des paroles et l'utilisation privilégiée par le romancier de tel ou tel procédé – discours, ou comme on dit « style », direct, discours indirect, etc. – apparaîtra alors comme variation et donc comme fait stylistique ».
3. À ce propos, Jacques Geninasca précise que « Dans son exploration du plan du contenu, la sémiotique "française" a progressivement abordé l'étude des dimensions cognitive, épistémique, pathémique ou thymique qui conditionnent l'élaboration d'une théorie de l'énonciation et de la communication. Elle a contribué à articuler le domaine des catégories modales, aspectuelles et tensives indispensables tant à la construction des sujets qu'à l'analyse des œuvres des littératures modernes. Ce faisant, il a pu lui arriver parfois de perdre de vue la nécessité de se constituer un domaine empirique où valider et invalider ses modèles » (1991 : 239-240).
4. « On songera, dira Geninasca, aux procédés de l'intertextualité (mention, citation, références directes ou indirectes), à l'ironie ou au langage de la parabole, à la mise en scène figurative d'instances énonciatives comme à l'application récurrente des procédures du débrayage : autant de façons de poser, d'organiser hiérarchiquement et d'opposer paradigmatiquement les dire, les croire (et leurs sujets), de rattacher, à l'intérieur d'un même énoncé discursif, les voix constitutives du tissu polyphonique des énoncés à un ensemble organisé de discours » (1991 : 251).
5. Jean Petitot, dans son introduction aux « Aspects de la conversion », synthétise ainsi les distinctions entre la conversion verticale et la conversion horizontale : « Dans le parcours génératif de la théorie greimassienne, les conversions verticales sont conçues comme des équivalences de métalangages isotopes et les conversions horizontales comme des projections du paradigmatique sur le syntagmatique à l'intérieur d'un même niveau » (1982 : 5).
6. On lira à ce sujet la réponse de Jacques Fontanille à la lecture critique de Cecilia Wiktorowicz de *Sémiotique des passions*, parue dans *Études littéraires*, section « Débats », vol. 25, n° 3, hiver 1992-1993, p. 153-161.

7. Le styleme se définit, du même coup, comme un caractérisème de littérarité. Pour le détail de l'argumentation sur cette question controversée, on lira « Les trois composantes définitionnelles du discours littéraire », qui représentent autant de qualités solidaires : le discours littéraire constitue son propre système sémiotique ; il est son propre référent ; il se réalise dans l'acte de désignation de l'idée de ce référent (1993 : 16-23).
8. Molinié dira que si le styleme a une fonction, qui n'est rien d'autre que celle de marquer la littérarité, il faut l'envisager en tant qu'il *constitue* une fonction, c'est-à-dire un rapport constant entre deux éléments (1994 : 35).
9. François Rastier reprend dans cet article intitulé « Le problème du style pour la sémantique du texte » (1994 : 274sq.) des réflexions menées dans son ouvrage *Sens et Textualité* paru en 1989 où la thématique rend compte des contenus investis, la dialectique des interactions entre acteurs, la dialogique des modalités de l'énonciation représentée et la tactique de l'ordre dans lequel les unités sémantiques à tous les paliers sont disposées et interprétées.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BERTRAND, D. [1993] : « L'impersonnel de l'énonciation. Praxi énonciative : conversion, convocation, usage », *Protée*, vol. 21, n° 1, 25-32.
- GENINASCA, J. [1991] : « Du texte au discours littéraire et à son sujet », dans *La Littérarité*, L. Milot et F. Roy (dir.), Sainte-Foy, Presses de l'Univ. Laval, 237-262.
- GREIMAS, A.J. et FONTANILLE, J. [1991] : *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil, 335 p.
- MARTIN, F. ET PANIER, L. [1993] : « Figures et énonciation », *Protée*, vol. 21, n° 2, 21-29.
- MERCIER, A. [1993] : « La sémiotique en quête de nouveaux horizons : une rencontre avec la stylistique », *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, vol. LXXI, n° 3, 587-600.
- MOLINIÉ, G. ET VIALA, A. [1993] : *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires ».
- MOLINIÉ, G. ET CAHNÉ, P. (dir.) [1994] : *Qu'est-ce que le style ?*, Actes du colloque international tenu à la Sorbonne les 9, 10 et 11 octobre 1991, Paris, PUF, coll. « Linguistique nouvelle », 354 p.
- MOLINO, J. [1994] : « Pour une théorie sémiologique du style », dans Molinié et Cahné, 213-261.
- PETITOT, J. [1982] : « Aspects de la conversion », dans *Actes Sémiotiques. Bulletin*, V, 24.
- RASTIER, F. [1989] : *Sens et Textualité*, Paris, Hachette Supérieur, 285 p. ;
- [1994] : « Le problème du style pour la sémantique du texte », dans Molinié et Cahné, 263-282.

STYLE À TRADUIRE

CLAUDE TATILON

Le point de vue du traducteur que j'adopte ici pour interroger la notion de style a l'avantage de m'imposer un salutaire resserrement de la problématique : il s'agira moins, alors, de dissenter longuement sur la nature de cette notion protéiforme que de savoir si une telle notion se laisse objectivement observer dans la matérialité d'un texte et s'il est possible de la manipuler par une opération de traduction. Bien entendu, un tel programme ne me dispense nullement d'avancer une définition de la notion à l'étude – définition par laquelle je commencerai.

1. LE STYLE : UNE DÉFINITION FONCTIONNELLE

Dans toute communication verbale, la compréhension mutuelle absolue demeure une utopie ; le consensus ne peut se faire qu'au niveau des signifiés, ces repères donnés par le code de la langue. Appelons cela le sens linguistique. Par ailleurs, l'interprétation d'un texte littéraire est toujours une affaire personnelle : c'est en fonction de mon expérience vécue, de ma sensibilité, de mes connaissances, de ma culture que je comprends les finesses du sens, que j'en saisis la charge émotive, que j'apprécie les qualités esthétiques de la forme. Qu'on se rappelle Valéry : « Mes vers ont le sens qu'on leur prête... ».

Comme le sens auquel il est consubstantiel, le *style* – dans l'acception limitative que je donne ici à ce terme – se décode moins qu'il ne s'interprète. Je le conçois comme une *praxis* : l'incarnation, dans une forme forte, d'un sens linguistique enrichi. Il est le résultat d'un travail d'écriture qui, procédant par un épaississement de la forme, permet à l'écrivain de s'extérioriser en chargeant son texte d'une vision personnelle et de significations issues de son vécu intime (on parle, le plus souvent, de connotations), voire de son imagination. Les signifiés contenus dans cette forme forte sont alors, selon une formulation de Gilles-Gaston Granger, « des appels directs à l'expérience » intime du lecteur¹ : partageant les associations qui lui sont suggérées, celui-ci transforme les signifiés en des « représentés »² authentiquement personnels – le texte lui parle et parle pour lui. Et voilà le lecteur en « communion » de sentiment avec l'écrivain.

Ainsi conçu, le style est donc une efficacité d'écriture : autrement dit, il est ce qui fait qu'un texte m'amène à ressentir une émotion, un plaisir, ce qui fait qu'il produise sur moi un effet : « La fonction de l'œuvre littéraire, écrit Georges

Mounin, c'est l'effet qu'elle produit » (1994 : 188). Voilà pourquoi, m'inspirant abondamment des travaux de ce critique littéraire, linguiste, sémiologue et traductologue éminent, je qualifierai volontiers de fonctionnelle la définition que je propose ici du style, et pourquoi par ailleurs je fais mienne cette autre phrase, programmatique, de Georges Mounin :

Tout mon problème, devant une œuvre donnée, consiste à percevoir, si je peux, les élaborations formelles qui sont réellement responsables de l'effet produit. (1994 : 189)

Car, précise-t-il utilement (surtout après la vague de formalisme déclenchée par Jakobson) : « [...] toutes les élaborations formelles ne sont pas automatiquement pertinentes esthétiquement » (1994 : 189).

Quant à ces « effets » de lecture – ces fonctions du texte –, ils me semblent pouvoir prendre trois aspects :

- un aspect esthétique, émanant d'un arrangement architectural, rythmique ou musical des signifiants – phonèmes, syllabes, accents, courbe intonative (voir, par exemple, la phrase-alexandrin qui termine *La Porte étroite* de Gide : « Une servante entra, qui apportait la lampe ») ; je parlerai alors d'une *fonction esthétique* du texte ;
- un aspect ludique, émanant de jongleries verbales exécutées, à des fins humoristiques, sur les signifiés aussi bien que sur les signifiants (qu'on se rappelle « La grande dolichocéphale [de Prévert, qui] sur son sofa s'affale et fait la folle ») ; je parlerai alors d'une *fonction ludique* du texte ;
- un aspect sémiologique, là où la forme attire l'attention sur le sens ou bien se sémantise au point de donner l'impression d'exprimer le sens (par exemple, la quintuple allitération de l'incontournable question racinienne : « Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes ? ») ; et je parlerai d'une *fonction sémiologique* du texte.

2. LE STYLE ET SA MANIPULATION PAR LA TRADUCTION

Pour passer de l'abstrait au concret, j'enfermerai maintenant ma réflexion dans les limites rassurantes d'un texte – court, versifié et doté, me semble-t-il, d'une certaine « valeur esthétique » :

On the Vanity of Earthly Greatness

The tusks that clashed in mighty brawls
Of mastodons, are billiard balls.

The sword of Charlemagne the Just
Is ferric oxide, known as rust.

The grizzly bear whose potent hug
Was feared by all, is now a rug.

Great Ceasar's bust is on the shelf,
And I don't feel so well myself.

Arthur Guiterman³

Le thème traité (une pensée philosophique, résumée dans le titre, qu'on pourrait traduire par : « Toute puissance terrestre est transitoire ») bénéficie d'une expression forte, insistante (images, mises en relief, composition...) et surprenante (humour, dérision) qui l'impose à mon attention.

Style ou poésie ? Confronté à son « texte de départ », le traducteur que je suis n'a pas à se poser ce genre de question pour mener à bien son entreprise. Il me suffit de constater sur moi-même la réussite d'un projet textuel⁴, d'analyser les structures et mécanismes réalisant ce projet, puis de tenter de les reproduire en langue d'arrivée en leur gardant, le plus possible, leur efficacité – mais, pour mieux y parvenir, sans manquer au besoin de les adapter à la culture de mon nouveau lectorat.

2.1 Le texte de départ

Partant d'une lecture approfondie telle que me l'impose la pratique traductionnelle, je fais d'emblée deux constatations. La première, concernant ma réception du texte : qu'il me touche d'une certaine façon, que j'y prends un certain plaisir – bref, qu'il me paraît posséder une certaine qualité littéraire, esthétique. Tout texte de qualité (donc témoignant d'un « style » au sens le plus courant du terme) est avant tout un mode de penser particulier, une manière originale de voir et de dire les choses, une « vision du monde » exprimée avec force et, par là même, convaincante. Le poème d'Arthur Guiterman, quelle que soit la valeur esthétique qu'on lui reconnaisse, entre aisément dans cette catégorie. Ma seconde constatation concerne la signification de ce texte : il se présente comme une quadruple glose du thème traité, chaque distique répétant ce thème et l'enrichissant par un rapprochement inattendu d'images.

De la première constatation il y a peu à dire, la « valeur esthétique » étant une valeur de contemplation fortement subjective. La seconde mérite analyse.

2.1.1 L'élaboration sémantique

Le thème de la vanité des puissances terrestres, qui se trouve déjà dans l'Ecclésiaste (« *Vanitas vanitatum et omnia vanitas* »), constitue la substance du contenu du poème. Quadruplement glosé en une variation non aléatoire, soigneusement orchestrée au contraire, ce contenu prend la forme de quatre illustrations – deux empruntées au règne animal (la force physique), les deux autres à l'humanité (le pouvoir politique) – qui frappent par le rapprochement inattendu qu'elles opèrent entre les symboles choisis pour représenter la puissance et ceux évoquant le dérisoire : d'un côté, deux images impressionnantes tirées d'un bestiaire sérieux et deux effigies historiques prestigieuses ; de l'autre, une série d'objets frappés de la banalité du quotidien. Cette surprise à répétition, qui tire sa force du déséquilibre sémantique (et quantitatif) entre les lexèmes de la puissance et ceux du dérisoire, culmine au dernier distique avec l'introduction d'un narrateur inattendu, aussi insolite que le raton laveur de l'*Inventaire* de Prévert :

- 1^{er} distique : *tusks, clashed, mighty brawls, mastodons / billiard ball* ;
 2^e distique : *sword, Charlemagne the Just / ferric oxide, rust* ;
 3^e distique : *grizzly bear, potent hug, feared by all / rug* ;
 4^e distique : *Great Ceasar / I don't feel so well*.

2.1.2 L'élaboration formelle

À noter ici l'usage classique de la versification et les forts soulignements sémantiques qui en résultent : l'emploi d'un vers régulier, la nature et la répartition des rimes (a-a, b-b, b'-b', c-c) et, surtout, le patron rythmique (*romains* = *protase* ; *italiques* = *apodose* ; *astérisque* = *acmé*) :

The tusks that clashed in mighty brawls
 Of mastodons*, are billiard balls.

The sword of Charlemagne the Just*
 Is ferric oxide, known as rust.

The grizzly bear whose potent hug
 Was feared by all*, is now a rug.

Great Ceasar's bust* is on the shelf,
 And I don't feel so well* myself.

La rupture inattendue de ce patron au dernier distique (et la « defeated expectancy » qui en résulte, pour utiliser l'expression de Roman Jakobson) trouve sa pleine justification dans la mention surprenante du « I – myself ». Patron rythmique auquel vient se superposer parfaitement le patron sémantique, qui fait alterner « animaux » et « humains » :

- 1^{er} distique : [« force physique »]
 [« force physique »] [« dérisoire »]
 2^e distique : [« pouvoir politique »]
 [« dérisoire »]
 3^e distique : [« force physique »]
 [« force physique »] [« dérisoire »]
 4^e distique : [« pouvoir politique »]
 [« dérisoire »].

Comme toujours, l'analyse préalable du texte de départ fait découvrir au traducteur ce qu'il pense être (subjectivité inévitable de toute lecture) la fonction principale de ce texte. Selon moi, Arthur Guiterman n'a pas fabriqué son poème pour nous confier un message d'une urgence rare (ce grave message, qui nous parvient en écho du fond des âges, n'est plus qu'un aphorisme), mais pour nous divertir par la façon habile, spirituelle dont ce message nous est livré. Tout de surface, le message philosophique ne nous intéresse ici qu'en ce qu'il nous informe d'un sous-message, artistique et beaucoup moins sérieux. Le véritable objet du poème – sa pertinence principale – n'est pas une pensée philosophique, mais bien les surprises verbales, ludiques, auxquelles cette grave pensée donne lieu. Nous n'avons donc pas affaire à un texte de raisonnement, mais bien à un texte de divertissement. Alors, comment le traduire ?

2.2 Le texte d'arrivée

Ce sont toutes les structures relevées, responsables d'une mise en valeur du contenu et d'un « effet de poésie », que j'essaie de transposer dans ma traduction. La traduction est une opération essentiellement mimétique consistant à véhiculer de l'information d'une langue dans une autre. Parvenue à destination, la matière transportée n'est jamais intacte du fait des langues et cultures traversées, mais aussi du fait de l'idée que le transporteur se fait de son rôle – cette idée pouvant osciller entre deux extrêmes : la conception, traditionnelle, des « ciblistes », qui misent tout sur la

naturalisation du texte d'arrivée, sur le naturel de sa réception ; celle, plus récente, des « sourciers »⁵, qui luttent opiniâtrément pour la préservation dans le texte d'arrivée des marques de son origine (des marques de l'« altérité », comme on dit volontiers aujourd'hui). Ces positions extrêmes ne méritent pas, à mon sens, d'alimenter une nouvelle Querelle des Anciens et des Modernes (qui se profile à l'horizon de la traductologie avec une montée en force des « sourciers »). Pour situer ma présente tentative, je dirai qu'elle prend le parti du juste milieu ou, plus exactement, celui de l'équivalence informationnelle : traduire, c'est opérer, d'un texte de départ à un texte d'arrivée, une sorte de transvasement de l'information au profit d'un nouveau public qui n'y a pas accès directement. Cette opération consiste à fabriquer, sur le modèle du texte de départ, un texte d'arrivée dont l'information soit – dans chacun de ses aspects : référentiel, pragmatique, dialectal et stylistique – aussi proche que possible de celle contenue dans le texte de départ... Où l'on retrouve la mimésis, mais revue et corrigée par l'importance primordiale accordée au récepteur.

Je referme cette parenthèse sur ce qui est ici une digression⁶ pour en venir à la traduction proposée.

De la vanité des puissances humaines

Les défenses, rougies en combats infernaux,
Des rugueux mastodontes sont touchées de piano.

L'épée de l'Empereur à la barbe fleurie ?
De l'oxyde de fer, simple rouille aujourd'hui.

L'étreinte sans issue du puissant ours grizzly
Était crainte de tous – il n'est plus qu'un tapis.

Du grand César le buste est sur son piédestal ;
Et moi-même, fiévreux, je me sens plutôt mal.

On aura remarqué les adaptations commandées par la culture (*l'Empereur à la barbe fleurie*), par la rime (les *touches de piano*, le *piédestal*) ou par le mètre (ajout de *fiévreux*) ; je les justifierai par les contraintes de la versification et le respect d'une certaine idiomaticité, sans chercher à les expliquer davantage. Car il est temps d'en revenir, pour conclure, à la notion de style.

BILAN

Je définis donc ici le style comme un travail de fécondation de la forme par le sens – travail s'exerçant sur la substance linguistique inerte (sons, accents,

rythmes, graphies...) selon deux pertinences complémentaires : l'une, sémiologique, visant à la sémantisation des signifiants ; l'autre, esthétique, conduisant à la recherche de la beauté formelle.

Pour moi, déclare Georges Mounin, la poésie c'est toujours un contenu, mais transmis à travers une forme, une élaboration spécifiques : proprement, une découverte ou une invention transmises au moyen du langage, mais qui disent autre chose que le langage, d'antérieur au langage, de supérieur au langage comme la fin est supérieure aux moyens. (1994 : 192)

Il me paraît tout à fait possible, dans ce passage, de substituer « style » à « poésie » sans dénaturer la pensée de son auteur, car les deux notions relèvent de la communication verbale et acceptent la même glose : l'incarnation d'un sens linguistique enrichi dans une forme forte, susceptible de gagner l'adhésion du lecteur.

Conception utile du style ? Oui, à mon avis : utile parce que, centrée sur l'un des mécanismes fondamentaux de l'écriture, elle permet de décrire ce mécanisme, donc de l'objectiver – pour, éventuellement, le reproduire ou le traduire (ce qui revient à peu près au même) plus aisément. Triple utilité, finalement. D'abord pour l'analyse textuelle, par le fait que cette notion focalise l'attention sur la forme en tant que vecteur de sens et d'effets esthétiques – en d'autres mots, qu'elle permet de découvrir les fonctions sous la forme. Utilité aussi pour la production textuelle, à laquelle la notion offre une double orientation – une double pertinence – qui sera un guide sûr pour la pensée en train de s'écrire. Utilité enfin pour l'activité traduisante, qui tirera un double bénéfice de la notion : mieux lire le texte de départ grâce à l'analyse de ses mécanismes d'écriture, ensuite établir plus sûrement le texte d'arrivée sur la base de mécanismes analogues ; puis encore – bénéfice additionnel – se servir des mêmes moyens pour évaluer plus objectivement cette production relayée.

La définition adoptée paraît-elle trop étroite ? Après tout, comme le dit Robert Martin, «[...] le style sera ce que le théoricien veut bien qu'il soit. Aussi chacun de nous aura-t-il raison, car en matière de convention, il est impossible d'avoir tort »⁷. Et finalement, si la valeur d'une définition se mesure bien à son utilité opératoire, je crois avoir quelque raison de tenir la mienne pour défendable.

NOTES

1. Gilles-Gaston Granger explique, dans son *Essai d'une philosophie du style*, que le travail sur les « [...] éléments non pertinents des signifiants » (p. 122) est « [...] d'abord saisi comme possibilité de signification [...] ». Une sorte de grille souple, lacunaire et déformable se constitue, d'autant plus prégnante que le récepteur est plus sensible et que le locuteur a plus de "style". Bien entendu, ce n'est pas l'expérience de ce dernier qui est par ce moyen intégralement et identiquement retrouvée, mais la phase trans-structurale du message tisse autour du contenu objectif un faisceau d'interprétants organisant l'expérience du récepteur. Que la communication humaine soit possible, cela veut dire que cette organisation apparaît au locuteur et au récepteur comme suffisamment liée à celle du premier ; que cette communication ne soit jamais qu'approximative, cela découle du caractère imparfaitement structuré de tout système de signification » (p. 124).
2. Sur cette utile opposition, lire Paul Valentin, « Style ou sens ? », dans *Qu'est-ce que le style ?* (p. 330-338).
3. Poète américain (1871-1943), auteur entre autres recueils de *The Laughing Muse* (1915), de *Ballads of Old New York* (1920) et de *Lyric Laughter* (1939), d'où est extrait ce poème.
4. Voir, à ce propos, Robert Martin, « Préliminaire », dans *Qu'est-ce que le style ?* (p. 9-13).
5. Ces deux étiquettes amusantes ont été proposées par le traductologue Jean-René Ladmiral.
6. Et je renvoie, pour plus de précisions, à mon livre *Traduire. Pour une pédagogie de la traduction*.
7. « Préliminaire », dans *Qu'est-ce que le style ?* (p. 13).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- GRANGER, G.-G. [1968] : *Essai d'une philosophie du style*, Paris, Armand Colin, 312 p.
- MOLINIÉ, G. et CAHNÉ, P. (dir.) [1994] : *Qu'est-ce que le style ?*, Paris, PUF, 354 p.
- MOUNIN, G. [1969] : *La Communication poétique*, précédé de *Avez-vous lu Char ?*, Paris, Gallimard, 297 p. ;
- [1978] : *La Littérature et ses technocraties*, Tournai / Paris, Casterman, 195 p. ;
- [1992] : *Sept Poètes et le langage*, Paris, Gallimard, 187 p. ;
- [1994] : *Travaux pratiques de sémiologie générale*, Toronto, GREF, 320 p.
- TATILON, C. [1986] : *Traduire. Pour une pédagogie de la traduction*, Toronto, GREF, 178 p.

LA DYNAMIQUE TEMPORELLE : UN FAIT DE STYLE?¹

LUCIE BOURASSA

LE RETOUR DU STYLE

Après une longue éclipse, la notion de style fait maintenant l'objet de maints débats². On nous demande aujourd'hui s'il est possible de jeter des ponts entre « style », « sémosis » et « sémiotique ». Si l'on conçoit la sémiotique comme un modèle logico-déductif de la signification, comme le fait par exemple celle de Greimas, la notion de style paraît difficilement pouvoir y devenir un concept opératoire. À moins de donner à style un sens éloigné de celui de la « notion ordinaire » : « ensembles de règles tacites qui individualisent les pratiques, les rapportent à des lieux, des époques, des sujets particuliers » (Maingueneau, 1994 : 196). Dégager ces règles nécessite un travail empirique qui, dans le cas des pratiques verbales qui m'intéresseront ici, partira du discours plutôt que d'un modèle formalisé préalable, d'une « langue », et devra faire appel, entre autres, à une linguistique du texte.

Mais on parle plus généralement d'études sémiotiques au sujet de réflexions qui se consacrent au fonctionnement de la signification, sans forcément se faire déductives. La notion de style est-elle pertinente pour ces études ? Son emploi dans l'analyse du texte littéraire, tel que l'a imposé la stylistique qui place l'originalité au départ de sa démarche, soulève, en tout cas, de nombreux problèmes. Citons par exemple son explication comme ensemble de choix de l'écrivain qui expriment une intention ou une vision antérieures à la parole (voir Combe, 1991 : 73-78) ; ou encore sa description par l'« effet » de l'organisation textuelle sur le récepteur ; et enfin sa définition comme « écart » vis-à-vis d'une norme difficile à définir. Choix, effet et écart aboutissent à une conception dualiste du discours qui isole la pensée du langage, le contenu de la forme, condamnant les derniers à être de pâles doubles des premiers (Combe 1994) ou hypostasiant le style en formes qui « ne signifient que le style » (Mercier 1993 : 598).

En revanche, le fait que cette notion de style resurgisse pourrait être révélateur d'un regain d'intérêt pour certaines questions longtemps négligées par les théories sémiotiques et poétiques qui ont visé des grammaires plus que des œuvres.

DE LA SYNTAXE AU RYTHME, DU RYTHME AU TEMPS : DES FAITS DE STYLE ?

Moins vaillante que Jean Molino (1994), qui y allait de divers pastiches déclarant la mort de la stylistique, je ne pasticherai pas, mais carrément citerai, et sur le style ; devinez qui écrit :

1

La manière d'un écrivain est conditionnée physiologiquement ; il possède un rythme à lui, pressant et irréductible. On ne conçoit pas un Saint-Simon changeant, par l'effet d'une métamorphose voulue, la structure de ses phrases, ni non plus se resserrant, pratiquant le laconisme. Tout en lui exigeait qu'il se répandît en phrases enchevêtrées, touffues, mobiles. [...] D'où ces périodes qui, redoutant le point, empiètent les unes sur les autres, multiplient les détours, répugnent à s'achever.

S'il y a un rapport entre le rythme physiologique et la manière d'un écrivain, à plus forte raison y en a-t-il un entre son univers temporel et son style. L'écrivain classique, citoyen d'un temps linéaire, délimité, dont il ne franchissait pas les frontières, comment eût-il pratiqué une écriture saccadée, heurtée ? [...] Mais l'écrivain moderne, n'ayant plus de siège dans le temps, devait affectionner un style convulsé, épileptique.

2

J'ai été stupéfait, je l'avoue, de voir traiter de peu doué pour écrire, un homme qui par l'usage entièrement nouveau et personnel qu'il a fait du passé défini, du passé indéfini, du participe présent, de certains pronoms et de certaines prépositions, a renouvelé presque autant notre vision des choses que Kant, avec ses Catégories, les théories de la Connaissance et de la Réalité du monde extérieur. [...]

Quand on vient de finir un livre, [...] notre voix intérieure qui a été disciplinée pendant toute la durée de la lecture à suivre le rythme d'un Balzac, d'un Flaubert, voudrait continuer à parler comme eux.

3

Il est toutefois nécessaire de faire état d'une structure ternaire remarquable par sa fréquence, et indubitable parce qu'elle résulte de l'articulation même de la syntaxe ; il s'agit de membres de phrases dont on peut dire qu'ils sont construits en « escaliers », ou mieux en ricochet parce qu'ils procèdent par bonds successifs [...] Leur structure même les destine à procéder par détails successifs et à finir sur un détail ; plutôt qu'elles ne se prêtent à l'enchaînement des raisons, elles conviennent à la description qui relie concrètement des objets [...]. Ce type de phrase donne alors une image du fouillis des choses ; il reconstruit le spectacle de leurs relations dans l'espace et dans le temps ; et chaque proposition qui surgit correspond aux avenues qui s'ouvrent au regard.

4

Il n'est pas original de rappeler qu'au dix-huitième siècle une phrase brève succède à une phrase longue, l'asyndète et la parataxe à la subordination et à la coordination, le style coupé au style lié [...]. Lanson établissait un lien entre ce style [celui de Voltaire]

et la société qu'il reflète : cette phrase « courte, sèche, nerveuse, hachée, sautillante », c'est celle des salons. On peut également chercher ailleurs une explication de cette allure. D'abord, dans le recul d'une métaphysique pour laquelle le monde est une constellation de sens et possède une cohérence téléologique. Aussi, dans la psychologie du temps, renouvelée par l'empirisme de Locke : pour les sensualistes et pour les libertins leurs élèves, l'existence n'est qu'une collection d'instantanés hétérogènes et discontinus [...]. S'il n'y a plus de continuité dans la phrase, c'est qu'il n'y en a plus dans le cœur et l'esprit, dans la vie intérieure, dans la vie tout court, dans le temps vécu [...].

Les quatre études d'où sont extraits ces passages portent sur le style ; il s'agit de : 1) « Le style comme aventure », (Cioran, 1956) ; 2) « À propos du "style" de Flaubert » (Proust évidemment, 1971 [1920]) ; 3) *Le Génie d'un style*. Chateaubriand. Rythme et sonorité dans les Mémoires d'outre-tombe, (Mourot, 1960) ; 4) « Une phrase pleine de vide » (Versini, 1982). Frappe l'association, dans les quatre textes, du style à la syntaxe. Cioran compare les manières respectives de Saint-Simon et de La Bruyère par la longueur de leur phrase et leur emploi de la ponctuation (1956 : 129). Proust traite des catégories grammaticales (temps de verbes, prépositions), de leur position dans la phrase et de leur fonction rythmique. Versini associe la longueur des phrases à des styles qualifiés de lié et de coupé (1982 : 267). Toute l'étude de Chateaubriand que fait Mourot porte sur le rythme de la prose, rythme que le stylisticien est l'un des premiers à fonder sur la syntaxe et non sur le mètre ou la périodicité. Puisque la segmentation, l'intonation et, en français, l'accentuation sont en étroite relation avec la syntaxe, il n'est pas étonnant de voir revenir la question du rythme : l'écrivain « possède un rythme à lui » (Cioran, 1956 : 128) ; « notre voix intérieure [...] a été disciplinée [...] à suivre le rythme d'un Balzac, d'un Flaubert » (Proust, 1971 : 594). Le style est aussi associé à des catégories temporelles : *tempi*, durées, successions, tensions. Cioran n'imagine pas la phrase du mémorialiste « se resserrant, pratiquant le laconisme » (1956 : 128) ; Proust évoque le « grand Trottoir roulant [...] au défilement continu, monotone, morne, indéfini » (1971 : 587) de la prose flaubertienne ; Mourot parle de la relance des propositions par « bonds successifs » (1960 : 111). Plus globalement, l'auteur de la Recherche voit en Flaubert quelqu'un qui « sait donner avec maîtrise l'impression du temps » (1971 : 595), Versini et Cioran associent le style au « temps vécu »

(Versini 1982 : 269) et Mourot, au « spectacle de[s] relations [des choses] dans l'espace et le temps » (1960 : 111).

Ce dont traitent ces essais sous la notion de style, à travers l'organisation syntaxique, le rythme et les catégories temporelles, c'est de la dynamique d'un texte dans son mode d'apparaître propre, dynamique de la disposition des unités textuelles, petites et grandes. Or, je ne prétends pas que ce soit là le style (il faudrait le définir), ni que cela soit le seul facteur qui permettrait la reconnaissance d'un style dans le sens « ordinaire » (Maingueneau) de la notion. Mais c'est là une grande oubliée des théories à visée généralisante. La sémiotique d'inspiration greimassienne en fait de « l'expression » qui, à toutes fins pratiques, n'est que ce qui permet l'accès au « contenu » (toujours privilégié ; Mercier, 1993). Les poétiques narratologiques tiennent davantage compte de la disposition textuelle, mais elles ont donné des modèles visant l'étude des seules macrostructures du récit. Enfin, les rhétoriques ont traité des procédures énonciatives et argumentatives, ainsi que des figures, mais alors en les considérant peu dans le mouvement de la parole. L'un des défis qui se posent aux études de poétique consiste à ne pas escamoter la manière dont les textes se présentent à nous, la disposition des petites et grandes unités, dans une dynamique de la signification.

CHOIX, ÉCART ET DUALISME

Si les essais de Cioran, Proust, Mourot et Versini traitent de problèmes de fonctionnement du sens négligés depuis l'éclipse de la stylistique, on y trouve certaines des apories liées à cette discipline, comme le choix, l'écart et le dualisme³. Prenant en compte ce que la sémiotique appelle la « surface » du texte, peut-on éviter ces écueils ? Doit-on penser en termes de « surfaces » ?

Certaines observations de Mourot, lorsqu'il dit par exemple d'un type de phrase qu'il « donne une image du fouillis des choses », font penser qu'il cède au dualisme, corrélant directement une forme syntaxique à une « image » mentale. Mais la motivation dont il traite est souvent issue d'une étude d'interactions sémantiques (liées à la fréquence, la distribution, la position des mots, groupes rythmiques et groupes supérieurs dans la phrase, le paragraphe) qui « reconstrui[sent] le spectacle » de rapports. Un lien, théorisé, est supposé entre perception, présence du « corps dans le monde » et organisation du

discours dans l'espace et le temps. De même chez Proust, qui présente souvent l'écriture comme travail de vision : « que d'application ne fallait-il pas pour fixer cette vision, pour la faire passer de l'inconscient dans le conscient, pour l'incorporer aux diverses parties du discours ! » (1971 : 592).

Si l'on parle de style dans un texte, c'est dans une *parole* qu'en advient la « singularité »⁴. Il faut peut-être penser cette singularité à travers un sujet du *discours*, qui n'est pas réductible à une entité formelle, mais pas non plus à l'individu, ni à un pur produit social ; un sujet qui se construit dans un matériau anthropologique sur lequel il œuvre du même coup, si bien qu'il se situe, discursivement, dans une « interface » entre perception-aperception, socialité et historicité.

Voilà peut-être une piste pour lire autrement ce qu'on classait comme écart et choix. On ne peut récuser « l'intuition naïve de l'écart » : « certainement Lamartine n'est pas Musset, et tous deux s'écartent de la prose du *Moniteur* » (Meschonnic, 1969 : 25) ; mais fonder une méthodologie sur lui « ramène le style au style, à rien que du style » (*ibid.*), et l'égare dans une taxinomie. Le résultat est à la fois l'isolement du style hors du sens et la perte de la singularité cherchée. Meschonnic propose que : « Pragmatiquement, l'originalité doit être à l'arrivée, non au départ » (*ibid.*). Il conçoit l'œuvre comme système interne de différences :

Mais les différences, dans l'œuvre comme dans la langue, ne portent pas sur ce qui est extérieur au système [...] –, elles sont intérieures au système, oppositions et relations fonctionnant des grandes aux petites unités, automatisées, autodéterminées, parce qu'elles sont dans l'œuvre [...]. (Ibid., p. 24)

De ceci, il ressort que la « singularité » stylistique pourrait se décrire en termes de « cohérence » (Combe, 1991 : 185) interne à l'œuvre, ou comme « système générateur de formes profondes » (Meschonnic, 1969 : 20), comme « *unité de vision* syntagmatique et [...] *unité de diction* rythmique et prosodique » (*ibid.*, p. 31), plutôt que comme *écart*. Cette cohérence passe par des interactions entre les divers plans du discours de l'œuvre, « des grandes aux petites unités, des structures du récit aux structures prosodiques, faisceaux de convergences singulières, langage et vision » (Meschonnic, 1969 : 25).

À trop se tenir à la cohérence, à l'unité et à la continuité, on s'expose toutefois à buter sur l'ineffable (comment décrire ce qui ne ressemble qu'à soi ?), à rater

l'interaction sujet-monde-discours-histoire, à unifier et à figer un phénomène qui risque d'être pluriel (hétérogénéité éventuelle de styles dans un texte) et mobile (transformations dans l'œuvre). Le système de l'œuvre est « fermeture et ouverture » (Meschonnic, 1969 : 24). En s'inspirant de la notion *merleau-pontienne* de « parole originaire »⁵, les travaux de Dominique Combe et de Laurent Jenny explicitent le double fonctionnement proposé par Meschonnic – différences dans le système de la langue, différences dans le système de l'œuvre :

[...] une troisième voie de retour à la stylistique, d'inspiration phénoménologique, propose une critique de toutes les stylistiques de l'écart et cherche à repenser le style comme « parole originaire », c'est-à-dire de relance dans la parole d'une activité de différenciation interne à la langue. Le style est alors conçu comme une dialectique de la langue et de la parole : les différences qui s'y exposent y apparaissent à la fois comme une altération de la forme de la langue et un retour à la dynamique de différenciation propre à la langue. (Jenny, 1993 : 114)

Merleau-Ponty ancre la conception saussurienne différentielle du langage dans le rapport du sujet au monde (1979 : 46-47). Il décrit la relation entre pensée et langage comme un entrelacs entre « parole pensante et pensée parlante » (*ibid.*, p. 26), en vertu du fameux « chiasme » grâce auquel le corps est à la fois devant le monde et élément du monde, « voyant et visible » (1964b : 18). Meschonnic, qui récusé la phénoménologie parce qu'elle reste souvent en deçà du langage, fait néanmoins appel à l'unité du discours, de la vision et du temps, quand il définit la structure verbale comme « le perçu d'une pensée complexe, inégalement, fragmentairement organisée dans le langage de communication, – fortement organisée dans une œuvre ». (1969 : 29), et le rythme comme « une forme-sens qui devient une forme-sens du temps pour le lecteur » (1982 : 224).

COHÉRENCE ET DYNAMIQUE

En fait, l'une des grandes résistances qu'opposent les faits de style à la théorisation et à la description vient de ce qu'ils sont dans le temps et qu'ils sont forme temporelle.

Toute parole, dite ou entendue, écrite ou lue, ne l'est que dans le temps, sur fond d'une mémoire (variable selon les sujets parlants, l'époque de leur vie) de la « langue » et d'autres discours ; l'un de ses possibles est de venir

constituer cette mémoire, peut-être même de devenir langue dans certains de ses éléments, la langue « n'a de réalité que par la dérive temporelle qui l'arrache sans cesse à sa forme idéale » (Jenny, 1993 : 123). Par ailleurs, la temporalité pourrait être vue comme l'une des jointures importantes entre notre être-au-monde phénoménal...

[Le temps] est à la lettre le sens de notre vie, et, comme le monde, n'est accessible qu'à celui qui y est situé et qui en épouse la direction. [...] C'est par le temps qu'on pense l'être, parce que c'est par les rapports du temps sujet et du temps objet que l'on peut comprendre ceux du sujet et du monde.

(Merleau-Ponty, 1945 : 492)

... et son épreuve dans la sémiosis :

Les signifiés de nos signifiants ne signifient nullement des représentations d'états de choses, mais des représentations portant sur des propriétés dynamiques de la structure de ces états de choses. (Brandt, 1994 : 3)

La parole « est en elle-même temporelle, dans la mesure où parler sur..., de..., et à... se fonde sur l'unité des ekstases de la temporellité » (Heidegger, 1986 : 411). Elle ne fait pas que parler du temps, en en donnant des représentations lexicales ou morphémiques (dans les temps verbaux), mais elle se déploie temporellement, de manière tensive, qui n'est pas réductible, plus que le temps même, à une représentation en flux orienté⁶. La phénoménologie a montré que l'expérience du temps ne s'identifie pas à sa schématisation comme succession de « maintenant », mais qu'elle est mobile et tendue. Le présent peut être vu à la fois et comme point de synthèse entre des représentations (celles du souvenir et du pro-souvenir) ou des appréhensions, de sorte qu'il est débordé, et comme point d'écartèlement entre des mouvements intentionnels « vides » (la rétention et la protention husserliennes), si bien qu'il s'ouvre en perspective. Il ne s'agit pas de faire du discours la reproduction après coup d'un temps qui serait dans la conscience, mais un processus signifiant qui se fait selon des tensions temporelles de synthèse et d'écartèlement : « Un style ne fait ainsi que donner sa formule de résolution d'une ouverture temporelle » (Jenny, 1990 : 174).

La parole a lieu historiquement et se déploie temporellement. Pour les faits de style, ceci nous conduira aux formulations provisoires suivantes. D'abord, en ce qu'ils devraient présenter des traits « reconnaissables », ils

tiennent à la cohérence d'une dynamique temporelle, ou (cela ne se sépare pas, le surgissement du sens est temporel) à la signifiance qui émerge dans cette dynamique. Ensuite, parce qu'une parole peut s'éloigner d'elle-même, et parce qu'elle se fait sur fond d'une mémoire des discours, participe de leur historicité, on dira que cette cohérence est aussi prise dans une dynamique susceptible de la multiplier et de la transformer (liée à la polyphonie et aux « évolutions » d'une œuvre). C'est le paradoxe du système fermé et ouvert.

TEMPORALITÉ ORIGINAIRE, REFUS DU RÉCIT ET STYLE

Dans son ouvrage *La Pensée et le Style* (1991), Dominique Combe propose un modèle stylistique fondé sur l'unité du langage, de la pensée et du temps, par un rapprochement de la linguistique et de la phénoménologie. Il compare les propositions de Gustave Guillaume dans *Temps et verbe* avec celles de Martin Heidegger dans *Être et temps*⁷, parce que, chez le linguiste comme chez le philosophe, le temps structure la pensée et est en relation essentielle avec le langage. Après Maldiney (1975), il met en parallèle la *chronogénèse* guillaumienne – la constitution langagière de l'image-temps, qui va d'un temps impliqué (exprimé par des modes à dominante aspectuelle) à un temps expliqué (exprimé par l'indicatif) –, avec la conception heideggérienne du temps – qui distingue la « temporalité originaire » (faite de l'unité des trois extases, antérieure à la représentation et caractéristique d'une relation participative de l'être-au-monde), du « temps vulgaire » (mesurable et datable).

Combe situe, à la suite de Merleau-Ponty, l'unité de la pensée et du style dans « la genèse irréfléchie du langage », ce qui l'amène à faire de la phénoménologie du style l'analyse de la « relation pré-réflexive de l'écrivain au monde » (p. 132). S'il étudie cette relation à travers le temps, il signale qu'elle peut s'établir sous d'autres modes. Il essaie de saisir l'unité pensée-écriture à travers ce qui est « formation » plutôt que « forme », ce qui se rapproche de la conception dynamique qui vient d'être proposée ici. Puisque cette formation est rapportée au pré-réflexif, elle est entendue comme mouvement de l'écriture vers la « temporalité originaire », antérieure à la position d'un sujet d'énonciation, et est analysée, en vertu du parallèle établi entre Heidegger et Guillaume, à travers l'aspect de modes verbaux et de formes substantives déverbales. Les déverbaux et les modes quasi nominaux (participe, infinitif

du « temps virtuel » sont considérés comme les plus proches de la temporalité originaire ; les « modes pathiques » (impératif, subjonctif, optatif, conditionnel), qui sont déjà « personnels » mais qui indiquent plus une attitude du sujet que des relations chronologiques, y tendent encore ; enfin, l'indicatif achève la représentation tripartite et relève alors du temps « constitué ». Combe analyse cette temporalisation dans la poésie moderne, en tant qu'elle « offre l'exemple le plus évident de l'unité pré-réflexive de la langue et de la pensée » (p. 132) et ce, parce qu'elle *résiste au récit* : celui-ci étant vu, par sa structure qui fait nécessairement part à une représentation d'événements selon le passé, le présent et le futur, comme « appréhension instrumentale du temps » (p. 135).

Analysant les valeurs tensives de l'aspect, Combe envisage bien la parole comme forme-sens d'une temporalisation, et non seulement comme représentation spatialisée du temps⁸. Mais il me semble que la séparation *trop nette*, dans le langage, entre pré-réflexif et réflexif d'une part, et entre temps constituant et temps constitué d'autre part, limite la portée des faits de style. La démonstration finit par refaire l'opposition entre une parole « essentielle », valorisée, qui résiste au récit, et une autre non essentielle, celle d'une « logique technicienne » (p. 135) du temps. Combe montre très bien le lien entre la résistance de la poésie moderne à la représentation en passé-présent-futur et l'usage de modes aspectuels. Mais si l'on admet que « le parler est lui-même temporel », cette temporalisation doit se trouver ailleurs que dans des formes aspectuelles localisées, elle doit animer aussi des textes où il y a récit, temps représenté, position du sujet d'énonciation (qui n'est pas une individualité fixe unifiée). Pour Combe, la seule position de ce sujet situe le discours dans le temps constitué (p. 152-153). Certes, le « présent » de l'énonciation permet la représentation d'un passé et d'un futur, mais ce présent est mobile, et on peut le lire en même temps, avec Ricœur, comme le « passage » tendu et distendu du présent augustinien entre des « dimensions » éloignées qui ne sont pas encore « dans le même sens » (Merleau-Ponty) :

Mais le présent augustinien, dirions-nous aujourd'hui en suivant Benveniste, c'est tout instant désigné par un locuteur comme le « maintenant » de son énonciation [...] dans une perspective augustinienne, il n'y a de futur et de passé que par rapport à un présent, c'est-à-dire à un instant qualifié par l'énonciation qui le désigne. [...] Il en résulte que dans la perspective augustinienne, l'avant-après, c'est-à-dire le rapport de succession, est étranger

aux notions de présent, de passé et de futur, et donc à la dialectique d'intention et de distension qui se greffe sur ces notions. (Ricœur, 1985: 30-31)

Combe voit chez Augustin du temps représenté, à cause des « présent, passé, futur ». Mais le temps augustinien est aussi du temps « tensif » (*intentio, distentio*). Comment penser le temps sans « orientation » des « tensions » ? Il me semble que Heidegger maintient des « dimensions », inséparables et non successives certes, dans la triple structure du « souci » : « l'unité des ekstases de la temporelité, c'est-à-dire l'unité de ce qui est « hors de soi » dans les envols de l'avenir, de l'être-été et du présent, est la condition de possibilité pour que puisse être un étant qui existe comme son "là" » (1986 : 412). Et il est difficile d'abstraire le discours complètement du théique. Dans une perspective discursive, je suivrais plutôt Merleau-Ponty qui lie le temps au sujet :

Nous disons que le temps est quelqu'un, c'est-à-dire que les dimensions temporelles, en tant qu'elles se recouvrent perpétuellement, se confirment l'une l'autre, ne font jamais qu'expliciter ce qui était impliqué en chacune, expriment toutes un seul éclatement ou une seule poussée qui est la subjectivité elle-même. Il faut comprendre le temps comme sujet et le sujet comme temps. (1945 : 483)

LE DISCOURS ET LE TEMPS

Maintenant la distinction entre « temps constitué » et « temps constituant », j'en déplacerai un peu les bornes et n'en ferai pas une exclusive. Pour imaginer le temps constituant, pensons à ce que dit Roberto Juarroz de la musique : « La musique corporifie mystérieusement le temps » (1994 : 35). Sensible dans les sons, la musique se crée de rapports qui n'existent que dans un déploiement ; son expérience échappe à l'iconisation spatiale. Elle use des retours, des simultanités et des suspensions : le temps qu'elle incarne ne se réduit pas à la succession. La phrase et le discours pourraient aussi « corporifier le temps », non dans leur structure de relations hiérarchisées, mais dans la phénoménalité de leur déploiement, dont participent les configurations prosodiques et syntaxiques, la disposition, la liaison et la segmentation des unités discursives. En regard de celle de la musique, la temporalité du discours perdra peut-être en corporité ce qu'elle gagne à s'inscrire dans un langage symbolisé : puisque la phénoménalité dont je parle ne se sépare pas de la formation du sens.

L'analyse de cette dynamique suppose qu'on tienne compte de la linéarisation textuelle (qu'on ne s'intéresse pas qu'à des contenus indépendamment de leur mode d'apparition en texte), pour y repérer des tensions orientées qui délinéarisent l'appréhension du sens, et où « plan du contenu » et « plan de l'expression » se dissocient malaisément. Je range dans cette temporalisation – que j'ai appelée discursive pour la distinguer de la temporalité thématique, narrative ou diégétique – les phénomènes de cohésion textuelle, comme les renvois anaphoriques et la tension entre progression et cohésion, qui, bien que paraissant relever du palier « sémantique », fonctionnent selon leur disposition textuelle, et imposent des mouvements de rétrospection et d'anticipation. J'y range aussi les retours et contrastes du rythme, qui engendrent une appréhension distendue de la parole : tensions vers ce qui précède par la comparaison entre groupes marqués d'accent ou séparés de pauses, par les rappels, ou par les chutes de phrase et de paragraphe qui suscitent un retour sur ce qui a précédé ; tensions vers ce qui suit lorsque la phrase est suspendue par une coupure, mouvement ascensionnel, etc. Participe aussi de cela le conflit entre tendance à l'infinitisation et visée d'achèvement qui caractérise, selon Jenny, la phrase (et sans doute aussi, dans certains textes, d'autres plans que la phrase)⁹. Conflit qui fait que phrase, discours, appréhension du sens sont perpétuellement décalés par rapport à eux-mêmes, en avance et en retard.

Si l'on peut repérer, dans la cohésion-progression et dans le rythme d'une œuvre un ensemble de convergences, on aura peut-être là un des facteurs de son style. Pour ne pas réduire cette cohérence à une « phénoménologie de la conscience intime du temps »¹⁰, il faut voir comment cette résolution de l'*intentio* et de la *distentio* temporelles met en relation les unités de sens, comment elle contribue aux modes de signification d'un texte, et comment elle se tourne vers les « propriétés dynamiques » des états de choses. On peut penser – on se rapproche ici de Combe – que le temps constituant se laisse oublier pour peu qu'une représentation chronologique ou logique tende à attirer toute l'attention, alors qu'il semble être mis à nu dans les discours où la plasticité textuelle – vers, phrase, paragraphe, etc. – se montre davantage, ce qui serait le cas d'une partie de la poésie et des romans sans « histoire ». Mais on ne peut statuer ainsi de manière générale sans faire de nombreuses analyses. Je me borne donc à faire

l'hypothèse qu'une temporalisation constituante, tensive, s'entrelace à un temps constitué (par la narration, les thèmes ou les temps verbaux), et que cette temporalité affecte l'économie de la signification.

Une telle hypothèse soulève le problème de la longueur d'une étude « des petites aux grandes unités », ainsi que la difficulté des corrélations entre les divers paliers de temps qui ne sont pas tous le même temps. L'étude qui suit – d'un roman à histoire (mais dont l'auteur est aussi poète), *Beauté baroque*, de Claude Gauvreau (1992 [1977])¹¹ – aura donc un caractère exploratoire. Ce travail m'amènera par ailleurs à reposer brièvement la question de l'historicité du style, à partir d'une réflexion de Per Aage Brandt sur le rôle de la mémoire dans l'appréhension du discours, où l'on voit que la mémoire rythmique conditionne, en plus des relations internes de signification, la mémoire interdiscursive. Selon Brandt, interviennent, dans la réception d'un énoncé¹² :

- a) une mémoire scénarielle des formes intelligibles, imaginaires ;
- b) une mémoire symbolique des formes codées par une langue ou par un langage ou par un discours ;
- c) une mémoire occurrentielle qui retient, à court terme, les séquences de l'énoncé ;
- d) une dernière couche de mémoire, qui décide de l'efficacité des trois premières, et qui retient et suit le *rythme* de l'énonciation de l'autre. (1994 : 161)

BEAUTÉ BAROQUE : LE ROMAN CONTRE LA FATALITÉ

On lit souvent *Beauté baroque* comme un roman autobiographique ; cependant il ne se présente pas comme tel, mais comme roman moniste, portant sur l'unicité d'un personnage élevé au rang d'œuvre d'art. Des témoignages permettent de voir l'actrice Muriel Guilbault dans le personnage principal et Gauvreau dans celui du narrateur¹³. En revanche, l'œuvre évacue toute indication spatio-temporelle absolue et précise. La femme s'appelle « elle », « beauté baroque », etc., les hommes de sa vie « l'amant », « le mari » ; seul le narrateur se désigne une fois sous un nom propre, et ce n'est pas Claude Gauvreau, mais Armand Duval.

Le roman retrace le destin entier d'une femme, de son enfance à la campagne, sous la tutelle d'un père qui ne l'aime pas, jusqu'à son suicide en ville après des amours malheureuses et une carrière artistique brillante, mais troublée par l'angoisse. À quinze ans, la femme quitte la

campagne et devient comédienne : le narrateur la voit alors pour la première fois, fasciné par son unicité. Après la mort de son père, elle entame une liaison avec un homme marié. Elle devient enceinte, met tout son espoir dans cet enfant, mais l'amant lui impose un avortement qui la rend stérile, ce qu'elle n'acceptera jamais. La jeune femme rompt avec cet homme, s'éloigne de la scène et tente de se suicider. Elle se remet et épouse un jeune homme ; cette union la déçoit, mais la femme ne la brise pas. Le narrateur la rencontre durant cette période et connaît avec elle une relation amoureuse, qu'elle vit de manière hésitante, pour la rompre peu après. Leur rapport se mue en amitié platonique, tendue à cause des jalousies du mari, de la présence d'un nouvel amant, de l'insatisfaction du narrateur. Celui-ci, comprenant les pulsions destructrices qui hantent sa beauté baroque, se résigne à renoncer à son amour et se donne pour tâche de la sauver. Après une période de survie précaire, elle se suicide, et le narrateur décide de témoigner de sa vie.

Le roman est construit sur deux thèmes temporels antagoniques et complémentaires : la fatalité (fuite inéluctable, connue d'avance, vers une fin) et la conservation (immortalisation du chef-d'œuvre), qui donneront lieu à l'anti-programme et au programme narratifs principaux. Le texte commence ainsi : « La banalité est la loi. L'unique est tabou. Les hommes justes souhaiteraient qu'il fût possible d'expier d'être unique. Hélas, l'unicité est inexpiable » (p. 7). Le récit devient un *exemplum* pour illustrer cette assertion, argumenter en faveur de l'unique et contre la société qui le détruit. Le narrateur est sujet de deux programmes. Le premier consiste à réaliser la fusion amoureuse avec la femme. Ce vœu domine la première partie du texte et la place sous le signe de l'attente, d'un désir d'accélération du rapprochement d'abord, puis de son immobilisation ensuite. Le second programme consiste à préserver le chef-d'œuvre. Il s'agit de maintenir la femme en vie, de ralentir la progression du temps qui mène à la mort ; puis, après le suicide, de témoigner d'elle pour l'immortaliser, afin de renverser l'anti-programme de l'expiation (fatalité) donné gagnant dès le début du roman.

La narration est homodiégétique, mais le *je* se donne souvent pouvoir d'omniscience, mettant en discours la vie intérieure de beauté baroque. L'usage de la narration ultérieure, la reprise dans la clause de l'assertion initiale (« L'unique est tabou »), ainsi que la fonction exemplaire,

donc argumentative, du récit amènent rétrospectivement à le considérer dans son ensemble comme une réalisation du programme de conservation par le témoignage. Le caractère linéaire de la présentation des événements (qui coïncide avec leur ordre chronologique) pourrait être une manière de refigurer l'épreuve de la fatalité. Cette linéarité est toutefois relativisée par des variations de perspective narrative-temporelle et dilatée ou comprimée par des changements de vitesse. Ce dernier aspect est un trait de toute mise en discours d'intrigue. Dans *Beauté baroque*, l'usage massif de la pause, en particulier du passage commentatif à l'imparfait, principalement duratif et parfois itératif, tend à ralentir le déroulement diégétique. Par ailleurs, l'usage du présent rompt parfois celui des temps du passé. En narration ultérieure, ce présent sert dans des énoncés de loi inspirés par le cas de beauté baroque, ou dans l'analyse de l'histoire que fait le narrateur depuis sa situation actuelle. Mais certains épisodes sont relatés en narration simultanée, ils adoptent le point de vue du je-personnage. Le récit se fait alors présent du passé, mémoire par *rejeu* d'une scène, et en même temps présent du futur, puisque ces scènes sont celles où le *je* se replonge dans une situation d'expectative, euphorique ou dysphorique.

PARAGRAPHE ET RÉGULATION TEMPORELLE

Cette brève description du temps narratif ne donne qu'un aperçu de sa complexité, liée aux variations de perspective, de vitesse, de types de séquences (descriptives, argumentatives, narratives). Au plan du temps discursif, le paragraphe, ici très court, joue un rôle fondamental, comme unité rythmique de segmentation et de liaison. Dans les passages analysés¹⁴, viennent en premier lieu les paragraphes composés de deux phrases (qui ne sont pas à enchâssements et à incidentes multiples), ensuite d'une seule, enfin de trois ou plus.

Le morcellement ne crée que bien rarement une suspension en disjoignant des unités subordonnées par des relations logiques, narratives ou thématiques, comme on aurait pu le penser. Le plus souvent, les paragraphes répondent à la définition qu'en donne Henri Mitterand : « surface textuelle minimale permettant l'émergence d'un propos [ou d'un thème] et la saturation d'au moins une de ses composantes » (1985 : 91). Leur composition massivement binaire – en particulier antithétique, sur le modèle de « L'unique est tabou. La banalité est la loi. »

(p. 7) – renforce cette dimension conclusive, si l'on en croit R. Longacre (1979) qui qualifie les paragraphes à deux phrases de « clos », et ceux plus longs (où l'on trouve plusieurs développements à la phrase initiale) comme « ouverts ».

Par ailleurs, phrases et paragraphes s'ouvrent peu souvent par un mot de liaison – connecteur ou indicateur spatio-temporel. En revanche, les rapports se créent par redondance : l'alinéa, en fragmentant le texte, met en relief répétitions, parallélismes ou anaphores (rhétoriques). Ce texte privilégie donc un mode de liage qu'Adam appelle « périodique », c'est-à-dire un empaquetage de propositions souligné par la syntaxe, la ponctuation et les parallélismes plutôt que par les connecteurs (1990 : 72).

Cette segmentation du déroulement textuel en brèves unités fermées superpose un autre temps à celui de la linéarité narrative qui suit la chronologie diégétique. Elle produit une manière particulière d'appréhender le sens, un rythme, qui lui-même impose un tempo lent, si « les temps moyens de lecture augmentent avec la finesse de segmentation » (Denhière, 1985 : 125). Des recherches cognitives ont montré que la lecture était plus lente au début d'un texte ou d'une unité comme le chapitre et le paragraphe. Par ailleurs, loin de faciliter le repérage de séquences – rôle que joue habituellement le paragraphe (Bessonat, 1988 : 81) –, la sursegmentation crée ici une uniformisation rythmique : que le développement soit narratif (suite d'événements qui évoluent), descriptif ou argumentatif, il est toujours scandé par cette nécessité d'aller à la ligne, et pour cela de *clôre* souvent. On ne peut corréler le paragraphe au découpage *séquentiel*. Tout le roman se déploie selon ces brefs alinéas qui rappellent le verset, et peuvent contenir en deux phrases un argument ou un événement marquants, par exemple les deux tentatives de suicide :

*La violence coutumière imbibait la catastrophe personnelle.
L'eau était glacée : elle s'y jeta. Une amie la sauva de mort.
Un jour, sa mère la secourut : au poignet, les veines
ouvertes. (p. 33)*

Mais ces alinéas obligeront à en segmenter d'autres en une infinité de cellules closes. S'y réitère de manière fréquente l'instruction : « mettez fin à quelque chose » puis « commencez quelque chose d'autre » (Le Ny, 1985 : 131). Le paragraphe installe dans *Beauté baroque* la constance d'une forme de *retour*, une régulation qui, tel le vers, agit comme *tenseur* discursif.

UNE PROGRESSION ITÉRATIVE

D'autres retours, à un autre plan d'organisation, déséquilibrent la relation entre cohésion et progression au profit d'une nette dominance de la première sur la seconde. Beaucoup de passages reprennent inlassablement les mêmes thèmes et rhèmes pendant plusieurs paragraphes, en inversant leurs fonctions dans la phrase. Des relations synecdochiques, métonymiques ou métaphoriques unissent souvent tel thème à son rhème, et fondent par ailleurs le principe fondamental de variation de leurs reprises. Enfin, la même information peut être répétée plusieurs fois avec un changement de focalisation phrastique.

Cela se produit entre autres dans un passage où le narrateur marche avec la femme dans le port, et l'embrasse à tous les dix pas. Dans les paragraphes 3 à 5, le texte progresse par l'introduction des thèmes suivants : 1° l'état (sentiment) du sujet (« la qualité de mon amour ») ; 2° le sujet (je) ; 3° autre état du sujet (« Une euphorie ») ; 4° le lieu (« le port ») ; 5° l'objet d'amour (« La jeune femme »). Peu à peu, on assiste à un retour alterné des thèmes et rhèmes, avec renomination et déploiement descriptif, souvent périphrastique (qualité de mon amour, tendresse, euphorie suave, réalité d'ivresse-murmure... :

Après le premier baiser : un incident exquis.

Pour s'évader du travail... errement langoureux dans le port de la grande cité.

La qualité précise de mon amour ne m'était pas encore visible. Je savais que c'était quelque tendresse géante. Une euphorie suave soulevait mes cogitations.

Le port... Des tranches de noirceur transparente. Une paix peuplée de présences horizontales.

La jeune femme avec moi...

Réalité douce. Réalité d'ivresse-murmure. [...]

Le corps petit, le corps merveille, se blottissait contre le mien.

Au port : il ne faisait ni chaud ni froid. [...]

L'exaltation. L'exaltation du rassérénement. L'exaltation coulait dans mes membres tranquilles, comme un fluide argenté.

Le bonheur s'épandait dans mon être. J'étais heureux.

Heureux. Heureux. Heureux. Heureux !

Elle était heureuse. Elle aussi.

Nous étions deux enfants de rêve perdus dans une poussière d'ombre. Nous étions deux gnomes des songes engloutis dans l'oubli des dragons.

Le port infiltrait en nous son immensité de sommeil. (p. 51-52)

Ces unités entrelacées échangent leurs propriétés sémantiques. La paix du port devient l'exaltation du rassérénement qui coule dans les veines du narrateur, puis l'oubli dans lequel s'engloutissent les deux protagonistes : « Le port infiltrait en nous son immensité de sommeil ». La redondance alternée des thèmes et rhèmes, qui passe par des coréférences synecdochiques, métonymiques ou métaphoriques, intensifie une sémantique de fusion et d'euphorie. Les renominations sont de plus en plus hyperboliques, par exemple dans la désignation des personnages et de leur lien, qui peu à peu se substitue à leurs individualités :

La jeune femme avec moi (p. 51)

Le corps petit, le corps merveille, se blottissait contre le mien. (ibid.)

Un lien corpusculaire s'était forgé entre nous. Ce lien était le lien de la divinité, l'impondérable finesse. (p. 52)

Imperceptible fonderie de deux substances affamées [...].

Intranchables nous étions devenus intranchables. (ibid.)

De tels passages sont fréquents, où tout est repris avec variations, avant d'« avancer ». Même lorsque l'histoire « avance », des leitmotivs viennent y introduire des « retours ». Certes il y a progression : vers le plus convaincant, ou le plus beau et uni. Mais elle est plus itérative et accumulative que téléologique. Ce phénomène suggère une nécessité de rappeler, de lutter contre la fuite du dire dans le déjà dit, d'ancrer les expériences dans une symbolisation mobile, qui les fait revenir et revivre. Alternances et reprises créent, dans le rapport cohésion-progression, une temporalité cyclique.

CONCENTRER, RALENTIR, IMMOBILISER :
le temps de la phrase

Ce revenir compense une tendance massive de la phrase de *Beauté baroque* à se refermer vite, à privilégier son bouclage. De la double tension de la phrase décrite par Jenny (1990), l'écriture de *Beauté baroque* favorise celle de la clôture, qui va vers le point de constitution et de synthèse, plutôt que celle de l'ouverture, qui pourrait se prolonger indéfiniment grâce à des incidentes, énumérations, enchâssements multiples. L'un des signes de cela est que plus de la moitié des groupes supérieurs (enserrés entre deux signes de ponctuation) dans les passages analysés, sont conclusifs (se terminent par un point).

On a malgré tout quelques processus d'infinitisation et de suspension. Les suspensions sont marquées par l'arrivée

de virgules ou deux-points, qui peuvent suppléer à l'ellipse de liens subordonnants ou alors marquer des topicalisations, des appositions en tête de phrase, des inversions qui retardent l'arrivée du sujet principal et du verbe conjugué :

Meurtre, ralentie quelque peu : elle était toujours aussi présente. (p. 34)

Retrait bizarre de soi-même, sans explication : je ne savais pas pourquoi elle avait cru bon d'être absente. (ibid.)

Cette manière de thématiser met au premier plan des qualités, états, parties de la « beauté baroque » comme objets hors temps, avant sa présentation comme sujet d'action ou d'état mobile dans le temps. D'ailleurs, dans ce roman, beaucoup d'actions sont nominalisées :

Pour s'évader du travail... errement langoureux dans le port de la grande cité. (p. 51)

Cheminement sans fin sur le fil de fer du déridé absolu... (p. 52)

Inlassable répétition d'un rite irrationnel. (p. 53)

Arrachée à sa prise en charge par un sujet, l'action est ainsi présentée dans ce « temps virtuel », seulement aspectuel, dont parle Combe. Ces nominalisations posent l'action dans un duratif ou un itératif indéterminés, qui n'ont pas, contrairement à l'imparfait, la marque explicite du passé.

Ainsi délestée de quelques mots de liaison, expansions subordonnantes et déploiements prédicatifs sous forme verbale, la phrase de *Beauté baroque* tend à présenter les états de choses de manière condensée. En même temps qu'ils condensent la phrase, ces processus constituent l'un de ses rares modes d'« infinitisation ». Ils allongent le groupe supérieur, les nominalisations donnant souvent de longs mots lexicaux, les enchaînements d'adjectifs et de compléments du nom, de longues déterminations sans pause. Ce discours raréfie les unités relationnelles et dynamiques, les connecteurs, conjonctions et verbes, pour privilégier une nomination et une qualification statiques.

STYLE, MÉMOIRE ET MONUMENT

On a essayé de décrire ici quelques-uns des traits d'organisation textuelle qui fondent la dynamique rythmique et temporelle propre à *Beauté baroque*. On a émis l'hypothèse que cette dynamique contribuait à l'appréhension d'un style, d'une « singularité » d'écriture. Dans le texte de Gauvreau, frappe évidemment à première

lecture cette segmentation de tout un roman en paragraphes de deux ou trois lignes, phénomène qui semble peu fréquent – ceci dit seulement à partir d'une expérience de lectrice – dans le genre romanesque. Apparaissent aussi, entre autres, avec l'analyse : le privilège accordé au mode de liaison « périodique » (Adam) des propositions, phrases et paragraphes, alors qu'on pourrait penser que le développement d'une intrigue exige un mode de liaison plus consécutif, marqué par des conjonctions et connecteurs ; l'importance de la cohésion textuelle, qui prend le pas sur la progression, ou qui dessine une progression itérative, insistante, pour ralentir une intrigue qui devrait « avancer » ; la tendance conclusive des paragraphes et des phrases, celles-ci étant peu enclines à la suspension ouvrante et à la « rallonge » ; les quelques modes d'allongement des groupes rythmiques par ajouts d'adjectifs et de compléments du nom, qui mettent en valeur la part nominale du discours. Mais tout ceci ne serait rien d'autre que collection de procédés si on ne les avait saisis comme modes de déploiement du sens qui en conditionnent l'appréhension particulière, comme dynamique temporelle du discours qui, créant des relations entre unités de sens, se tourne vers les propriétés dynamiques du monde construit par l'œuvre. C'est en cela que « le style » est autre chose que « du style ».

Beauté baroque, roman moniste destiné à l'immortalisation d'un être « singulier », problématise, dans son organisation temporelle, la mémoire, en particulier les relations entre mémoire et oubli. Tant sur le plan du temps constitué que du temps constituant, il ouvre peu vers l'avenir, favorise peu les suspensions et projections protentionnelles. Certes, il installe l'attente narrative, consubstantielle à toute intrigue. Mais en donnant dès le départ la fin inéluctable, il bloque l'avenir et le changement. Cette attente, de plus, se délite sous l'action de la lenteur instaurée par l'usage massif du commentaire et par la sursegmentation en paragraphes conclusifs. Par ailleurs, plus qu'à se suspendre, la phrase a tendance à se fermer, favorisant la synthèse. Sous le temps de la narration qui mène un destin vers sa fin, la temporalité discursive favorise l'immobilisation, puis le rappel des représentations. Les nombreux plans de retours étendent l'emprise de cette « mémoire occurrentielle », décrite par Brandt, et dont la propriété est de retenir à court terme les séquences de l'énoncé. Le roman fait aussi appel à la mémoire symbolique des formes codées par une langue ou

un discours. Je pense à la prosodie des maximes, sentences et lois qui abondent dans *Beauté baroque*. Ces structures à composition symétrique et mélodie assertive sont de plus souvent portées par des groupes parisyllabiques proches des mètres de la tradition poétique. Elles s'étendent à d'autres types d'énoncés que les sentences. Dans l'incipit, les qualités et prédicats de « elle » se moulent fréquemment sous le 6 ou le 12, parfois le 8 ou le 10. Ces ensembles forment souvent des paradigmes rythmiques (figures accentuelles-syllabiques semblables), qui rapprochent le sémantisme de la souffrance de l'héroïne avec ses causes et ses résultats, mettent en valeur en particulier ce qui l'oppose aux autres, la fait unique :

Elle était déjà une beauté baroque. (10 : 5-5)
Bien entendu, elle ne pouvait pas plaire. (10 : 4-6)
Elle n'était pas jolie (6), comme un calendrier est joli. [...] *Elle n'était pas semblable aux autres* (8). Hélas, on n'est jamais trop petit (6) pour acquitter la taxe de transcendance (10 : 4-6 ou 6-4) [...]
Les écoles de souffrance (6) n'ont pas affiché de programmes uniformisés. On apprend à souffrir (6), comme on peut. Souvent on apprend mal (6).
Un petit qui souffre (5/6), comment peut-il savoir (6) que sa souffrance (4) est objective ou point ? (6) [...]
Son père ne l'aimait pas. (6) [...]
Elle était pleine d'amour (6). *Elle était encombrée d'amour* (8)¹⁵. (p. 7-8)

De simples événements peuvent aussi être coulés dans ce type de formules (dans des phrases comme celle-ci, qui rappelle l'alexandrin : « Elle s'était contentée d'un emploi subalterne », p. 33). Le discours tend ainsi à généraliser le caractère intemporel de la sentence, à frapper objets, opinions, événements, de l'empreinte du mémorisable.

Avec la tendance à la clôture de la phrase et du paragraphe, la raréfaction des unités relationnelles et dynamiques, l'importance de la nomination et de la qualification, *Beauté baroque* présente les états de choses dans des structures immobilisantes. Mais les divers retours réintroduisent un mouvement. Or, ce revenir est, certes, mémoire. Mais il peut aussi être vu comme agent d'oubli, si le retour a ici une fonction semblable à celle qu'attribue Daniel Charles à la répétition musicale, soit d'empêcher une mémoire cumulative qui, elle, serait cause de l'expérience du temps comme fuite (1978 : 54sq.). Tous ces rappels pourraient maintenir, dans un présent qui

n'existe que comme passage, des états de choses sous une forme quasi cristallisée.

Selon Brandt, nous ne connaissons pas notre mémoire, et la singularité de notre être viendrait non point des rationalités qu'elle enregistre, mais du « décousu de ses enchaînements insistants, responsables de la résonance affective qui informe son *non-savoir* » (1994 : 127). L'objet poétique permettrait au sujet « de désigner dans le réel le lieu d'émergence de son propre être, irreprésentable dans le psychisme, à savoir la mémoire infinie elle-même » (p. 127-128). Cette chose peut même devenir une sorte de monument, prendre la place de « ce qu'était la mémoire pour le sujet » (p. 127), et ainsi le délester vers l'oubli, en se substituant aux écartèlements tensifs de sa propre mémoire. *Beauté baroque*, roman moniste, veut immortaliser une singularité. Le roman ferait-il passer la singularité de la mémoire du sujet dans le monumental en pétrifiant en chef-d'œuvre un objet identifié comme singulier ? Avec sa manière de ramener au présent, les redynamisant, des représentations cristallisées, et son recours à des structures prosodiques canoniques, il en fait la mémoire recommencée d'un monument, où s'oublent les discontinuités et les non-savoirs de l'autre mémoire (celle du sujet). *Beauté baroque* est, certes, le roman du tabou de l'unicité quand il transforme en *exemplum* une femme semblable à une « beauté baroque » que la société tue, *exemplum* qui se figure par la « fatalité », la coïncidence de temps constitués, diégétique et narratif. Mais il l'est aussi quand il met en acte la difficile saisie de la singularité, par la transformation en monument que la tentative de saisir, ici, suscite. La singularité cesserait peut-être, à l'instar du temps, d'être telle dès que figée. Cette conclusion pourrait-elle se lire comme une allégorie du style ? Au départ, elle n'avait pas été pensée ainsi.

NOTES

1. Cet article s'inscrit dans le cadre d'une recherche sur « La temporalité discursive dans la prose contemporaine », subventionnée par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada. Je remercie les étudiants de mon équipe qui ont contribué à sa préparation. A. Cliche, L. Hébert et A. Trotter ont participé à la discussion sur le paragraphe et à l'analyse narrative de *Beauté baroque*. I. Bielinski a fait une recherche bibliographique.
2. Le récent collectif *Qu'est-ce que le style ?* de Molinié et Cahné (1994) en donne un exemple éloquent.
3. Mourot croit encore au style comme *intention délibérée*, comme *choix de l'écrivain*, et essaie de distinguer ce qui relève de ce choix de ce qui n'y tient pas (pour une critique approfondie de la question du choix, voir Combe [1991 : 73-79]). Proust y voit un certain choix aussi, qui affirme que « les

grands écrivains qui ne savent pas écrire [...] n'ont fait en réalité que renoncer leur "virtuosité", leur "facilité" innées, afin de créer, pour une vision nouvelle, des expressions qui tâchent peu à peu de s'adapter à elle» (1971 : 592). Ni Cioran ni Versini ne semblent voir dans le style un choix, le premier l'associant à des conditions psycho-physiologiques et idéologiques, le second, à des raisons sociologiques, idéologiques et psychologiques. Un non-choix, qui, poussé à bout, deviendrait un déterminisme, n'est pas une solution au problème de la singularité stylistique, car il la présenterait alors comme un « reflet », où le discours n'a qu'un rôle accessoire.

4. Ainsi que le rappelle Jenny (1993 : 118).

5. Voir le chapitre « Le corps comme expression et la parole », dans *Phénoménologie de la perception* (Merleau-Ponty, 1945 : 202-232, en particulier 207-208).

6. «Le temps comme objet immanent d'une conscience est un temps nivelé [...]. Il ne peut y avoir de temps que s'il n'est pas complètement déployé, si passé, présent et avenir ne sont pas dans le même sens. Il est essentiel au temps de se faire et de n'être pas, de n'être jamais complètement constitué. Le temps constitué, la série des relations possibles selon l'avant et selon l'après, ce n'est pas le temps même, c'en est l'enregistrement final, c'est le résultat de son passage que la pensée objective présuppose toujours et ne réussit pas à saisir» (Merleau-Ponty, 1945 : 474).

7. Combe mentionne que ces deux ouvrages sont presque contemporains (*Temps et verbe* date de 1929, *Être et temps*, de 1927), et nourris d'un certain nombre de lectures communes, en particulier celle de *Introduction à l'œuvre sur le kavi*, de Humboldt, dont le linguiste et le philosophe auraient retenu le principe de la langue comme *energeia* et celui de l'interdépendance de la langue et de la pensée à travers le concept de *Innere Forme* (voir Combe, 1991 : 123-128).

8. Heidegger relie en particulier l'aspect à la temporalité originaire : « Les aspects s'enracinent dans la temporellité originale de la préoccupation, que celle-ci s'applique ou non à ce qui est intratemporel. À l'aide du concept courant et traditionnel de temps auquel la linguistique ne peut que recourir, le problème de la structure temporelle existentielle des aspects ne peut pas même être posé » (1986 : 411).

9. Voir « La phrase et l'expérience du temps » dans *La Parole singulière* (1990 : 169-182).

10. Comme le reproche Combe à Garelli (voir Combe, 1991 : 113).

11. Le roman a été écrit en 1952-1953.

12. Pourquoi pas aussi, d'une autre façon, qu'il faudrait étudier, dans sa production ?

13. Voir à ce sujet les « Notes sur *Beauté baroque* », d'André G. Bourassa, dans l'édition de 1992.

14. Il était impossible, avec les moyens dont nous disposons actuellement, de faire l'analyse détaillée de tout le roman. Ont donné lieu à une analyse de la cohésion textuelle et du rythme : l'*incipit* (p. 9-14) et la *clausule* (p. 159-167) ; un passage qui relate les deux premières tentatives de suicide et ce qui les suit (p. 33-35) ; le bref passage de « fusion » entre le narrateur et beauté baroque (p. 51-53) ; une « montée » de colère du narrateur vis-à-vis du mari de l'actrice (p. 95-98). Ces extraits ont été choisis à la fois parce qu'ils appartiennent à diverses phases diégétiques de la relation entre le narrateur et le personnage, parce qu'ils représentent des types séquentiels différents (plus argumentatifs et descriptifs pour le début et l'épilogue ; plus narratifs et descriptifs pour les autres passages, encore que les types soient toujours mêlés).

15. La présentation détaillée de l'analyse, avec l'accentuation et le marquage des récurrences phonétiques, serait nécessaire pour montrer le fonctionnement de cette sémantique rythmique. Comme le texte est en prose, le compte peut varier selon que l'on prononce ou non les e instables.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ADAM, J.-M. [1990] : *Éléments de linguistique textuelle*, Liège, Mardaga.
- BESSONNAT, D. [1988] : « Le découpage en paragraphe et ses fonctions », *Pratiques* n° 57, 81-105.
- BRANDT, P. A. [1994] : *Dynamiques du sens*, Aarhus, Aarhus University Press, suppl. 2.
- CHARLES, D. [1978] : *Le Temps de la voix*, Paris, J.-P. Delarge.
- CIORAN, E. M. [1956] : « Le style comme aventure », *La Tentation d'exister*, Paris, Gallimard, 127-138.
- COMBE, D. [1991] : *La Pensée et le Style*, Paris, Éd. Universitaires ; [1994] : « Pensée et langage dans le style », dans Molinié et Cahné, 71-91.
- DENHIÈRE, G. [1985] : « Statut psychologique du paragraphe et structure de récit », dans R. Laufer (dir.), 121-128.
- GAUVREAU, C. [1992] : *Beauté baroque*, Montréal, L'Hexagone [éd. originale, *Œuvres créatrices complètes*, Montréal, Parti pris, 1977].
- GIVON, T. (dir.) [1979] : *Syntax and Semantics, Discourse and Syntax*, vol. 12, New York, Academic Press.
- HEIDEGGER, M. [1986 (1976)] : *Être et Temps [Sein und Zeit]*, trad. de l'all. par F. Vezin, Paris, Gallimard.
- JENNY, L. [1990] : *La Parole singulière*, Paris, Belin ; [1993] : « L'objet singulier de la stylistique », *Littérature* n° 89, 113-124.
- JUARROZ, R. [1994] : *Fragments verticaux*, trad. de l'esp. par S.B. Supervielle, Paris/Montréal, José Corti/Le Noroît.
- LAUFER, R. (dir.) [1985] : *La Notion de paragraphe*, Paris, CNRS.
- LE NY, J.-F. [1985] : « Texte, structure mentale, paragraphe », dans R. Laufer (dir.), 129-136.
- LONGACRE, R. E. [1979] : « The Paragraph as a Grammatical Unit », dans T. Givon (dir.), 115-134.
- MAINGUENEAU, D. [1994] : « L'horizon du style », dans Molinié et Cahné, 187-199.
- MALDINEY, H. [1975] : *Attes de la langue et demeures de la pensée*, Lausanne, L'Âge d'homme.
- MERCIER, A. [1993] : « La sémiotique en quête de nouveaux horizons : une rencontre avec la stylistique », *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, vol. LXXI, n° 3, 587-600.
- MERLEAU-PONTY, M. [1945] : *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard ; [1964 a] : *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard ; [1964 b] : *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard ; [1969] : *La Prose du monde*, Paris, Gallimard ; [1970] : *Signes*, Paris, Gallimard.
- MESCHONNIC, H. [1969] : « Pour la poétique », *Langue française*, n° 3, 14-31 ; [1982] : *Critique du rythme*, Lagrasse, Verdier.
- MITTERAND, H. [1985] : « Le paragraphe est-il une unité linguistique ? », dans R. Laufer (dir.), 85-95.
- MOLINIÉ, G. et CAHNÉ, P. (dir.) [1994] : *Qu'est-ce que le style*, Actes d'un colloque international tenu à la Sorbonne les 9, 10 et 11 octobre 1991, Paris, PUF, 354 p.
- MOLINO, J. [1994] : « Pour une théorie sémiologique du style », dans Molinié et Cahné (1994), 213-261.
- MOUROT, J. [1960] : *Le Génie d'un style. Chateaubriand. Rythme et sonorité dans les « Mémoires d'Outre-Tombe »*, Paris, Armand Colin.
- PROUST, M. [1971] : « À propos du "style" de Flaubert », dans *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 586-600.
- VERSINI, L. [1982] : « Une phrase pleine de vide » dans *Le Génie de la Forme ; mélanges de langue et littérature offerts à Jean Mourot*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 267-275.

LE STYLE... MALGRÉ TOUT

MARTINE LÉONARD

Je pèse mes phrases et mes mots comme un avare pèse ses pièces d'or.
Balzac, *Lettres à Madame Hanska*, tome 1: 23.

La place du style dans les études littéraires relève du paradoxe : on ne semble pas pouvoir se passer de cette notion qui, née d'une vision romantique (le style comme expression linguistique d'un vouloir dire individuel), resurgit au-delà de la condamnation structuraliste. Mais, en même temps, l'instauration d'une discipline propre chargée de cet aspect du texte semble toujours aussi problématique : le style sans la stylistique¹ ? Il semble qu'il faille se résigner à ce constat, comme si la nécessité de penser le rapport du texte à la langue ne pouvait que se heurter à une difficulté épistémologique.

En effet, le fait que le texte littéraire nous confronte aux limites de notre propre savoir est désormais une évidence pour les domaines scientifiques, ou pour ceux de l'histoire, de la sociologie ou des autres sciences humaines. Mais qu'en est-il du savoir sur la langue ? Pourquoi les choses ne sont-elles pas aussi claires ? On a l'impression que, dans ce domaine, l'écart entre la discipline linguistique et la critique littéraire ne cesse de se creuser ; tout se passe comme si la langue était d'un côté l'objet d'un savoir et de l'autre l'objet d'un refus de savoir².

Or, le style, entendu comme point de rencontre de la langue et de la littérature, ne se révèle pas dans n'importe quel texte : le roman (plutôt que la poésie³) semble, par excellence, son lieu de manifestation. Nous reprendrons la question : « *Qu'est-ce que le style ?* »⁴ en nous centrant sur Balzac.

En effet, il est frappant de remarquer que le « père du roman moderne » a pratiquement échappé aux études stylistiques, contrairement à Flaubert, Hugo ou Zola. Si *Balzac romancier* a été l'objet de la critique des dernières décennies, comment passer à *Balzac écrivain* ? C'est ce qu'on cherchera à faire ici.

MISE EN PERSPECTIVE HISTORIQUE

« *Balzac écrit mal* »

Sans s'attacher à retracer ce leitmotiv, signalons tout simplement que Balzac lui-même n'est pas étranger à la création de ce cliché. En lisant les *Lettres à*

Mme Hanska⁵, on est frappé par la façon dont il se défend (mal) :

[...] *voulant construire un monument*, durable plus par la masse et par l'amas des matériaux que par la beauté de l'édifice, *je suis obligé de tout aborder pour ne pas être accusé d'impuissance*. (Tome I : 11, c'est moi qui souligne)
De tous côtés, l'on me crie que je ne sais pas écrire, et cela est cruel quand je me le suis déjà dit ; *et que je consacre le jour à mes nouveaux travaux, et la nuit à perfectionner les anciens*. (Tome I : 23, c'est moi qui souligne)

L'écriture est ici invoquée comme une souffrance du corps, comme une torture qui ne cesse d'augmenter⁶ : « Je suis un manoeuvre qui travaille des phrases comme les autres portent du mortier » (tome I : 174).

L'angoisse de ne pouvoir terminer son œuvre est un thème récurrent ; inversement, la joie de retrouver l'inspiration n'est pas distincte de la conscience d'être en bonne santé :

[...] *jamais de ma vie je ne me suis mieux senti heureux de vivre, si réveillé, si allègre, il me semble que sans café* [souligné] *je ferais ce matin une nouvelle comme Honorine*. (Tome I : 708)

L'écriture est ici disponibilité corporelle. Mais en même temps c'est une valeur marchande : le mot est évalué en termes de monnaie et l'image de l'or n'est pas une métaphore, mais une réalité : « il faut revenir à vendre loyalement son boisseau de phrases » (tome I : 692).

Balzac nous conforte dans l'idée qu'il y a un travail⁷, mais ne s'explique pas sur ce travail, autrement qu'en employant le mot « correction », dont on voit mal de quelle esthétique il relève, sinon d'une norme qui semble aller de soi. D'ailleurs il se sent mauvais juge de ses propres œuvres :

Aujourd'hui, j'ai fini La Recherche de l'absolu. Fasse le ciel que ce livre soit bon et beau. Je ne puis le juger ; je suis trop las de travail, trop épuisé par les fatigues de la conception. Je le vois à l'envers. Tout y est pur. (Tome I : 188)

Pas de théorie, mais un foisonnement d'images qui restent à interpréter : ainsi celle-ci : « Le style est un vêtement » (Tome I : 589), qui risque de passer pour un cliché si on la sort de son contexte ; mais, tout naturellement, Balzac passe à la question du coût de la vie à Paris et la métaphore se trouve prise au pied de la lettre.

Balzac, enfermé dans l'image de lui-même qu'il a contribué à créer, a empêché qu'on prenne au sérieux son travail : beaucoup reste encore à faire⁸ et on ne peut malheureusement s'appuyer sur une théorie balzacienne. Il n'est pas facile, en effet, de situer Balzac dans l'histoire des idées sur le langage, comme le montre bien l'étude de Martin Kanes (1969 et 1975). On ne dispose que d'un texte de jeunesse, *Essai sur le génie poétique* (1819)⁹, qui témoigne de la tentative du jeune Balzac, pour se placer dans l'écheveau des théories philosophiques qu'il traverse au cours de sa période de formation. Ce texte n'offre pas de « noms-phares », équivalents des Buffon, Walter Scott ou de Bonald, invoqués dans *L'Avant-propos* de 1842. Malgré cela, Kanes montre bien que Balzac se situe à la rupture entre la vision de Descartes et de Port-Royal, d'une part (critiquée par les sensualistes, dont Condillac) et, d'autre part, la croyance en l'autonomie du langage telle que la linguistique va la penser vers 1830, (date clé qui voit la naissance à la fois de la science du langage et de la psychologie). En l'absence de références explicites de Balzac sur ce point, l'œuvre romanesque est là pour relayer une théorie philosophique absente, sur le rapport pensée/langage ou langage/choses et pour permettre de tenter de répondre au vœu exprimé dans des *Notes philosophiques* qui datent de la même époque :

Quel serait le moyen de substituer aux mots de la Métaphysique un langage de signes conventionnels et faciles qui puissent, comme dans les sciences exactes, empêcher les erreurs de s'y glisser et qui pourraient, en le faisant marcher de propositions démontrées en propositions à résoudre, de vérités en vérités, lui donner l'espérance d'atteindre les choses les plus inconnues et de déchirer les derniers voiles de la nature ? (cité par Kanes, 1969 : 129)

Les accents mallarméens de ce texte ne doivent pas faire illusion : le modèle est celui des sciences exactes, malgré la critique des savoirs scientifiques comprise dans *La Peau de chagrin* : « quelle immense vanité cachée sous les mots ! ». Pour le romancier, ou plutôt pour le narrateur (car désormais les deux rôles ne se confondent plus), il s'agit d'établir sa propre crédibilité. C'est peut-être là que se situe la découverte de Balzac et ce qui rend les données si difficiles pour nous : l'événement de parole n'est plus désormais un événement comme les autres et le rêve d'un discours transparent est devenu impossible :

[...] *il est en l'homme un phénomène primitif et dominateur qui*

ne souffre aucune analyse. On décomposera l'homme en entier, l'on trouvera peut-être les éléments de la Pensée et de la Volonté, mais on rencontrera toujours, sans pouvoir le résoudre, cet X contre lequel je me suis autrefois heurté. Cet X est la Parole, dont la communication brûle et dévore ceux qui ne sont pas préparés à la recevoir. Elle engendre incessamment la substance. (Louis Lambert XI : 686)

C'est un personnage qui affirme cela, mais le texte balzacien ne met-il pas en pratique cette pensée et l'ambivalence (haine/fascination) à l'égard du langage ?

Sainte-Beuve est le premier critique célèbre à émettre un jugement négatif sur l'écriture balzacienne :

Il a des suites d'expressions vives, inquiètes, capricieuses, jamais définitives, des expressions essayées [souligné dans le texte] et qui cherchent. Ses imprimeurs le savent bien ; en faisant imprimer ses livres, il remaniait, il refaisait sur chaque épreuve à n'en plus finir. Chez lui le moule même était dans un bouillonnement continu, et le métal ne s'y fixait pas. Il avait trouvé la forme voulue, qu'il la cherchait encore. (1927 : 187)

Ce jugement met l'accent sur des aspects fondamentaux du texte : il faudra y revenir.

Proust, quant à lui, a tout à la fois pressenti la nouveauté de Balzac et l'a rejetée : il affirme que le génie de Balzac vient essentiellement de la conception rétrospective de l'unité de *La Comédie humaine* (« admirable invention » [Proust, 1971 : 274]) et il comprend que Balzac a su le premier poser l'œuvre d'art « comme unité et totalité qui ne seraient ni logiques ni organiques, ni présumées par les parties comme unité perdue ou totalité fragmentée »¹⁰. Mais, quant à l'écriture de Balzac, il est moins admiratif et rejoint Sainte-Beuve :

Le style est tellement la marque de la transformation que la pensée de l'écrivain fait subir à la réalité, que, dans Balzac, il n'y a pas à proprement parler de style. [Puis il le compare à Flaubert dans lequel « aucune impureté n'est restée. Les surfaces sont devenues réfléchissantes ».] Dans Balzac au contraire coexistent, non digérés, non encore transformés, tous les éléments d'un style à venir qui n'existe pas. Ce style ne suggère pas, ne reflète pas : il explique. Il explique d'ailleurs à l'aide d'images les plus saisissantes, mais non fondues avec le reste, qui font comprendre ce qu'il veut dire [...] sans se préoccuper de l'harmonie du tout.

(Proust, 1971 : 269 ; c'est moi qui souligne)

C'est évidemment en fonction de l'idée que se fait Proust du roman qu'il faut lire cette critique : mais pour comprendre le romancier du vingtième siècle, il faut peut-être le philosophe Gilles Deleuze ; comme si le rapport forme/sens n'était pas d'emblée lisible, et nécessitait le décalage temporel de la théorie.

Plutôt que de nous engager dans la direction du « Balzac écrit mal », qui renvoie à « Qu'est-ce que bien écrire ? », il vaut mieux reconnaître que Balzac ne peut être un bon romancier et un mauvais écrivain¹¹ et avouer, avec Pierre Larthomas¹², que « si nous trouvons qu'il écrit mal, c'est que les critères que nous utilisons pour juger son style sont inadéquats ». Or, il est clair que ces critères ne peuvent nous renvoyer qu'à notre propre lecture.

Qu'est-ce que le style ?

Il faut donc faire intervenir l'historicité de la notion de « style ». S'est-on débarrassé de la conception romantique caricaturée par Barthes dans *Le Degré zéro de l'écriture* (1953) ? Le style en effet, pendant longtemps (de Sainte-Beuve aux années 50), avait répondu au besoin d'atteindre la spécificité d'un auteur à travers les canons esthétiques d'une époque : les intentions de l'écrivain s'y matérialisaient dans des traits stylistiques. Puis le structuralisme avait posé comme postulat que le sens n'est pas une donnée préexistante à la forme ; dans une telle perspective, le style n'est pas accessible : ou bien c'est la langue elle-même et toute la langue ; ou bien ce n'est qu'un hors-langue impossible. L'approche de la littérature ne passant plus par les intentions de l'auteur¹³, on pouvait croire banni à tout jamais le mot *style*, désuet, et remplacé (en partie) par *l'écriture*, lieu d'inscription du sujet social. La question de l'articulation du linguistique et du littéraire demeurait donc entière, malgré le célèbre modèle de Jakobson, fondé sur la théorie de l'information¹⁴. Du moins, cette étape aura-t-elle permis une approche sémiotique de la question, amorcée par la définition proposée par Merleau-Ponty (1969 : 81) : « le style est ce qui rend possible la signification ». Définition qui ouvre la voie à une nouvelle description des rapports de la forme et du sens.

Or, tout récemment, le rapport style/signification est précisément l'objet de la réflexion de Gérard Genette dans le dernier chapitre de *Fiction et Diction* (1991) : faisant un bilan historique, il montre que l'application à

la littérature de la théorie de Charles Bally a faussé la perspective en réduisant le style à ses aspects expressifs. Après avoir critiqué la démarche « atomiste » de Guiraud, Spitzer ou Riffaterre, Genette se tourne vers un sémioticien américain (Nelson Goodman) auquel il emprunte la notion « d'exemplification ». Accomplissant ainsi « un déplacement spectaculaire »¹⁵ en situant le style au plan de l'universel, Genette semble ici dépasser l'opposition entre une vision romantique (subjective) et une conception rhétorique (normative) du style.

La théorie du style réintègre ainsi le champ linguistique, mais il s'agit d'une linguistique du discours : « le style est l'aspect du discours, quel qu'il soit » (p. 135).

Nous pensons que précisément le corpus balzacien offre un champ de travail vierge : il est certain qu'il faut interroger ce texte en oubliant la conception traditionnelle du style comme « ornement » ou comme manifestation de l'idiolecte d'un écrivain ; et ainsi tenter de voir comment s'opère ce passage de *l'unique à l'exemplaire*, ou encore comment le texte travaille la question du rapport de l'individu à la langue.

POUR UNE SÉMIOLOGIE DU STYLE

Le mot : unité lexicale ou indice textuel ?

Il faut montrer que la tâche de décrire l'emploi d'un mot est problématique ici, si on se place dans la perspective qui était celle d'une stylistique ayant pour but de « retrouver, par une démarche spécifique, des conclusions littéraires ou psychanalytiques dégagées par d'autres méthodes » (Frangi, 1971 : 251). Le style comme complément à l'interprétation : voilà précisément ce qui est rendu caduc par le texte balzacien.

Prenons comme exemple la conclusion de l'étude faite par Pierre Larthomas (1987) : « Une étude purement lexicologique de ce vocabulaire ne rendrait aucun compte de la tonalité des termes ni de leur vraie valeur ». Le sens du mot chez Balzac relève de l'ordre de l'image : ainsi l'étude de ce stylisticien sur l'utilisation du mot *ange* dans *Le Cabinet des antiques* est très significative. Le signifié du mot, appliqué à la duchesse de Maufrigneuse (ce « Don Juan femelle », comme il sera dit d'elle dans *Les Secrets de la princesse de Cadignan*) est à fixer en rapport avec une interprétation discursive dont la cohérence renvoie à la notion même de personnage balzacien. La question n'est pas de savoir si la duchesse

est ange ou démon (plus exactement, on pourrait dire que le texte dit l'impossibilité de s'en tenir à ces catégories), mais de comprendre ce qui est dit par l'expression cliché (très fréquente au 19^e siècle) : « vous êtes un ange ». Grâce à ce vecteur discursif, et sans que jamais un sens définitif ne lui soit accroché, le rapport de l'être et du paraître devient éminemment problématique :

La duchesse, cette créature si blanche, si frêle, si ange, se plaisait à la vie dissipée des garçons [...]. Oui, madame de Maufrigneuse restait un ange que les corruptions de la terre n'atteignaient point : un ange aux Variétés [...], un ange au milieu du feu croisé des délicieuses plaisanteries [...], un ange pâmée [sic] au Vaudeville [...], un ange en remarquant les poses des danseuses de l'Opéra [...], un ange à la Porte Saint-Martin, un ange aux petits théâtres du boulevard [...]. Elle était un ange au jeu. [...] C'était à vendre son âme au diable pour entretenir cet ange dans le goût des joies terrestres. (Tome IV : 1021)

L'étude du personnage balzacien peut profiter d'une telle analyse : on comprend mieux qu'il n'évolue pas, mais se « réincarne » et, parmi les « rôles » qu'il choisit¹⁶, il serait peu pertinent de se demander lequel est le « vrai ». C'est le travail même du texte de Balzac que de produire de l'image¹⁷. La plupart du temps il s'agit plutôt de clichés¹⁸, au départ. Ainsi l'image de la vieillesse comme ruine dans le portrait de Hulot vieillissant :

Enfin le Baron, une fois lancé dans ce chemin, ôta son gilet de peau, son corset ; il se débarrassa de toutes ces bricoles. Le ventre tomba, l'obésité se déclara. Le chêne devint une tour, et la pesanteur des mouvements fut d'autant plus effrayante, que le baron vieillissait prodigieusement en jouant le rôle de Louis XII. Les sourcils restèrent noirs et rappelèrent vaguement le bel Hulot, comme dans quelques pans de murs féodaux un léger détail de sculpture demeure pour faire apercevoir ce que fut le château dans son beau temps. Cette discordance rendait le regard, vif et jeune encore, d'autant plus singulier dans ce visage bistré que, là où pendant si longtemps fleurissent des tons de chair à la Rubens, on voyait, par certaines meurtrissures et dans le sillon tendu de la ride, les efforts d'une passion en rébellion avec la nature. Hulot fut alors une de ces belles ruines humaines où la virilité ressort par des espèces de buissons aux oreilles, au nez, aux doigts, en produisant l'effet des mousses poussées sur les monuments presque éternels de l'Empire romain. (La Cousine Bette, VII : 193)

Ce passage est un bon exemple de la façon dont un mot (*ruine*) semble générer le texte qui, parti d'un cliché, donne l'impression de déraiper, ou plutôt « d'essayer » (il faut reconnaître à Sainte-Beuve une formulation profonde) des rapprochements qui ne paraissent imprévus que pour le lecteur trop pressé, mais qui s'avèrent devancer l'histoire elle-même. La comparaison des Rogron avec une bête fauve semble fantaisiste :

Il faudrait avoir été, comme Nabuchodonosor, quelque peu bête sauvage et enfermé dans une cage du Jardin des plantes, sans autre proie que la viande de boucherie apportée par le gardien, ou négociant retiré sans commis à tracasser, pour savoir avec quelle impatience le frère et la sœur attendirent leur cousine Lorrain. (Pierrette, IV : 67)

Mais le signifié « Rogron-bête sauvage », qui se construit ici, préfigure l'issue de l'histoire. Cependant, le roman terminé, le texte arrête-t-il ce signifié définitivement ? Toute la question est là. Le jeu des éléments constitutifs de *La Comédie humaine* est infini.

Maurice Blanchot¹⁹ parle, à propos des images balzacienues, de « véritable danse hallucinatoire » et Lucette Finas²⁰, quant à elle, de « folie analogique » : le texte rivalise avec la langue dans un travail de maîtrise de *l'infini* qu'est le réel et l'image tente d'imposer son ordre provisoire.

Le mot chez Balzac est, sinon « étranger à la langue », du moins étrange dans le texte, en raison de la bizarrerie du sens qui lui est conféré. Le portrait de la Cousine Bette, par exemple :

Paysanne des Vosges, dans toute l'extension du mot [je souligne], maigre, brune, les cheveux d'un noir luisant, les sourcils épais et réunis par un bouquet, les bras longs et forts, les pieds épais, quelques verrues dans sa face longue et simiesque²¹, tel est le portrait concis de cette vierge. (VII : 80)

De quel dictionnaire s'agit-il ici, sinon d'un dictionnaire²² fantasmé par Balzac ? L'étude du mot chez Balzac devrait montrer que le brouillage de la désignation tend à remettre en cause le monolithisme de la classification des êtres humains, prise entre la langue (finie) et le réel (infini).

La phrase comme « dramaturgie du sens »

La phrase semble être par excellence le lieu d'existence du style, à la limite de la linguistique.

Cependant peu d'études se sont attachées à travailler ce point chez Balzac²³, hormis les fulgurantes intuitions d'Alain (1937 : 181-188) qui, écartant une conception ornementale du style, remarque que, dans la prose, les réussites

[...] sont [...] beaucoup plus mystérieuses, car bien loin de provenir du mouvement de la phrase, presque toujours elles le rompent. Le style met la phrase par terre. Le style est même la négation de tout ce qui rappelle les lois de la phrase, l'équilibre de la phrase, la chanson de la phrase.

(Alain, 1937 : 182 ; je souligne)

Alain oppose le style au « lieu commun », à travers une perception intuitive qui n'est pas sans annoncer Spitzer ou Riffaterre.

Existe-t-il un modèle de la phrase « balzacienne » ? Il est relativement facile de repérer une structure-type : « tel bourgeois est à tel autre ce que Raphaël est à Natoire », *La Maison Nucingen* (VI : 367) ou encore, dans *la Théorie de la démarche*, poussée à l'absurde :

Le mouvement digestif de Louis XVIII a-t-il été à la durée de son règne, comme 1814 est à 93 ? / Si mon système eût existé plus tôt, et qu'on eût cherché des proportions plus égales entre 1814 et 93, Louis XVIII régnerait peut-être encore. (XII : 271)

Mais il ne suffit pas de décrire linguistiquement ce « modèle » de phrase (A est à B ce que C est à D) pour mesurer son exemplarité. Pour cela, je suggérerais de travailler dans une perspective qui permet de s'interroger sur le statut sémiotique de la phrase, en s'inspirant de la réflexion de Laurent Jenny²⁴. Le paradoxe de la phrase (comme l'a bien montré l'auteur de *La Parole singulière*) est de se donner à la fois comme achèvement et comme inachèvement : « Le sens d'une phrase ne peut être appréhendé que par défaut (encore inaccompli, il n'est qu'un horizon à remplir) ou par excès (achevé, il excède notre pré-vision, en richesse de relations déjà opérantes) » (1990 : 176). Il est tout à fait intéressant de constater l'écho d'une telle conception de la phrase dans le texte balzacien²⁵, auquel on pourrait appliquer la constatation du poéticien : « Une phrase est tendue vers sa fin, qui est aussi son point de constitution » (1990 : 174).

En effet, la phrase chez Balzac ne se donne pas comme facile à isoler, elle ne s'offre pas comme réussite esthétique : elle ne se laisse pas détacher d'une continuité (celle de la page). Elle se fond dans un

ensemble, mais, simultanément, elle tend à se constituer comme lieu de la clôture, où l'écrivain tente d'inscrire l'infini²⁶.

C'est tout le paradoxe de la phrase comme « dramaturgie du sens » (pour reprendre les termes de Laurent Jenny) : le sens, ce qui est au bout, constitué après coup, est aussi, ce qui est avant, préalable. Il faut donc étudier le lien de la phrase avec son contexte, qui est à la fois un lien de moments (étapes) successifs, déroulement syntagmatique, mais aussi superposition d'éléments de l'ordre du paradigmatique. Par opposition à la tentative de Proust par exemple, celle de Balzac est plutôt du type paradigmatique. Ce qui débalance la phrase balzacienne, ce n'est pas la profondeur temporelle (comme chez Proust) ; ce qui lui donne son ampleur (et par conséquent son style), c'est l'hétérogène (à la mesure des romans eux-mêmes²⁷) ; si elle n'est pas exemplairement longue, l'ampleur est comme souhaitée : c'est l'allongement qui constitue la virtualité de la phrase de Balzac. L'exaspération de Sainte-Beuve a touché juste :

M. de Balzac n'a pas le dessin de la phrase pur, simple, net et définitif ; il revient sur ses contours, il surcharge ; il a un vocabulaire incohérent, exubérant, où les mots bouillonnent et sortent comme au hasard, une phraséologie physiologique, des termes de science [...] il nous file de ces longues phrases sans virgules à perdre haleine.

(Sainte-Beuve, 1927 : 155 ; je souligne)

Retenons, pour exemple, un passage de Ferragus :

Cette demoiselle était le type d'une femme qui ne se rencontre qu'à Paris. Elle se fait à Paris, comme la boue, comme le pavé de Paris, comme l'eau de la Seine se fabrique à Paris, dans de grands réservoirs à travers lesquels l'industrie la filtre dix fois avant de la livrer aux carafes à facettes où elle scintille et claire et pure, de fangeuse qu'elle était. [...] Qui pourrait saisir un tel Protée ? Elle est toute la femme, moins que la femme, plus que la femme. [...] C'était une grisette de Paris, mais la grisette dans toute sa splendeur ; la grisette en fiacre, heureuse, jeune [...] mais grisette, et grisette à griffes, à ciseaux, hardie comme [...] ; une véritable lionne sortie du petit appartement dont elle avait tant de fois rêvé les rideaux de calicot rouge [etc.] bref, toutes les joies de la vie des grisettes : la femme de ménage, ancienne grisette elle-même, mais grisette à moustaches [...], les parties de spectacle [etc.] ; enfin toutes les félicités calculées au comptoir des modistes, moins l'équipage, qui n'apparaît dans les imaginations du comptoir

*que comme un bâton de maréchal dans les songes du soldat.*²⁸
(Ferragus V : 850-2)

Il faudrait étudier la façon dont l'énumération se glisse à l'intérieur de la phrase qui tente une synthèse du personnage, des lieux, décors, objets, etc., alors que le *comme* introduit ce qui constitue l'extériorité du personnage. La série pourrait s'épanouir à l'infini : la phrase paraît « creuser » le signifié plutôt que le dessiner harmonieusement ; elle veut « trop étreindre » et n'en finit plus, comme dit Sainte-Beuve. Balzac semble souhaiter une unité de texte qui pousserait la phrase à ses limites²⁹ : ceci est à mettre en rapport avec l'aspect fragmenté de l'œuvre balzacienne, mis en évidence par la critique moderne³⁰.

La langue est ce sur quoi bute le texte : s'il y a exemplarité, c'est dans la problématisation de tel ou tel aspect de langue. Il serait donc intéressant de suivre certaines des catégories du discours, au-delà du niveau de la phrase : ainsi, par exemple, la question de la référence et des rapports du particulier et du général (« Elle était de ces femmes qui... ») ; celle de l'opposition du féminin/masculin (cf. le cas limite de *Sarrasine*). Ce serait une façon d'aborder le texte par une question qui le renvoie aux limites de la langue ; c'est du moins ainsi que peut se comprendre la littérature comme « hors-langue ».

Un tel type d'analyse est caractéristique de la situation contemporaine, au sein des études littéraires en général, et balzaciennes en particulier : pour prendre un exemple, on est passé de « l'idée de temps chez Balzac »³¹ à la « thématique du temps chez Balzac », pour poser ensuite la question ainsi : « l'énonciation du temps dans le texte balzacien »³². Autrement dit, l'étude dite « stylistique » se trouve maintenant logée au cœur des analyses³³ et non plus dans leurs marges (complément). Il s'agit désormais de manœuvrer à l'envers des démonstrations qui cherchaient à *retrouver*, par le style, les conclusions des approches littéraires dites sérieuses (psychanalyse, sociologie) et auxquelles le texte balzacien résiste, plus que tout autre. Le style ne saurait être mécaniquement décrit à partir de catégories de langue³⁴ qui ne vont pas de soi et la narratologie est contrainte de laisser de côté ce « flou » de la langue pour les besoins de sa cause (saisie d'un texte dans ses unités macroscopiques).

L'exemplarité de phénomènes linguistiques divers doit

donc être saisie par rapport à l'entreprise romanesque globale et à la situation historique de Balzac :

S'intéresser au style d'un écrivain, c'est toujours considérer les particularités de son usage de la langue comme les indices d'une manière d'être dans le langage, et tenter de mettre celle-ci en rapport avec sa manière d'être dans le monde. (Godard, 1985 : 211)

Un tel élargissement ne s'inscrirait-il pas dans le passage de la sémiotique à la pragmatique ?

VERS UNE PRAGMATIQUE DU STYLE

L'hypothèse est que le côté « immaîtrisable » du texte balzacien³⁵ est dû non pas à un « mal écrire » (qui s'opposerait à un bien écrire) mais à une position toujours déstabilisée de la maîtrise de la parole. Cette caractéristique serait à la fois la cause d'une « difficulté à lire » Balzac (Alain), mais aussi ce qui fait sa modernité. Il s'agit toujours de montrer qu'aucun fait ne peut se réduire à un choix stylistique au sens anodin du terme, mais que chacun doit être envisagé comme constituant un événement de parole (d'une donnée touchant au linguistique d'une façon ou d'une autre) et contribuant à introduire un élément déstabilisateur au sein du roman en question. On oscille entre deux pôles : deux données contradictoires (la phrase est le lieu de toutes les tensions) : si le mot est l'événement par excellence (événement funeste, il est vrai), lorsque situé au niveau de la diégèse (parole sociale), son statut, lorsqu'il est manié par le narrateur, est extrêmement ambigu (c'est le thème de la « langue-obstacle »).

*Parole sociale : « Le mot-événement »*³⁶

Non seulement les mots sont les garants de la réalité, mais ils la produisent : l'étude de Juliette Frölich (1986 : 139-152) montre comment fonctionne la « rhétorique du commérage » et nous permet de nous demander s'il existe une parole qui échapperait à cette « effrayante pensée ! Nous sommes tous comme des planches lithographiques dont une infinité de copies se tire par la médisance » (Mme Firmiani II : 147). Une parole est-elle autre chose qu'une création déformante ? Comment, alors, le texte peut-il placer sa vérité tout en affirmant le déplacement infini des « discours-sur » ? Le commérage, la médisance sont thématiques en particulier dans *Pierrette* :

Chez eux, les Rogron étaient blancs comme neige, et Pierrette était une petite fille excessivement perverse, un serpent réchauffé dans leur sein. Dans le salon de Mme Tiphaine, on se vengeait des horribles médisances que le parti Vinet avait dites depuis deux ans : les Rogron étaient des monstres, et le tuteur irait en cour d'assises. Sur la place, Pierrette se portait à merveille ; dans la haute ville, elle mourrait infailliblement ; chez Rogron, elle avait des égratignures au poignet ; chez Mme Tiphaine, elle avait les doigts brisés, on allait lui en couper un.

(*Pierrette* IV : 150)

Le pouvoir des mots³⁷ est effrayant, à la mesure directe du pouvoir des groupes sociaux en présence : « La parole est une espèce d'arme à bout portant »³⁸. Il n'est même pas besoin de vouloir blesser : il suffit que les mots prononcés viennent donner forme à la prise de conscience ; ainsi, dans *Le Curé de Tours* :

« L'abbé Troubert n'est plus là, monsieur le vicaire, il est dans votre ancien logement ». Ces mots causèrent un affreux saisissement au vicaire qui comprit enfin le caractère de Troubert, et la profondeur d'une vengeance si lentement calculée, en le trouvant établi dans la bibliothèque de Chapeloup, assis dans le beau fauteuil gothique de Chapeloup, couchant sans doute dans le lit de Chapeloup, jouissant des meubles de Chapeloup, logé au cœur de Chapeloup, annulant le testament de Chapeloup, et déshéritant enfin l'ami de ce Chapeloup, qui, pendant si longtemps, l'avait parqué chez Mlle Gamard, en lui interdisant tout avancement et lui fermant les salons de Tours. Par quel coup de baguette magique cette métamorphose avait-elle eu lieu ? (IV : 221 ; je souligne)

Le sens du mot, dans le roman, se mesure aux catastrophes qu'il provoque et non aux valeurs du dictionnaire ; il se pèse, comme l'or du prêteur Gobseck, et il est événement, au-delà (indépendamment) de son contenu même.

D'ailleurs les paroles des personnages disent le plus souvent quelque chose que l'interlocuteur sait déjà (l'exemple du *Curé de Tours* est clair sur ce point). Elles donnent une existence à ce qui resterait sans elles inconscient. Dans *La Duchesse de Langeais*, lorsque Armand de Montriveau « apprend » par Ronquerolles qui est la duchesse de Langeais, il ne s'agit pas d'un secret, mais de quelque chose que savent tous ceux qui font partie du Faubourg Saint-Germain ; ceci nous renvoie au

début du texte et à la longue analyse de cette « caste » sociale. À ces mots correspond l'état de stupéfaction de celui qui découvre (« hébété ») quelque chose qu'il savait³⁹ mais que son désir empêchait de formuler.

Les scènes de conversation sont toujours la représentation d'un acte très complexe que parfois le narrateur nous décode :

[...] un duel sans trêve où elles firent assaut de ruses, de feintes, de fausses générosités, d'aveux mensongers, de confidences astucieuses, où l'une cachait, où l'autre mettait à nu son amour, et où cependant le fer aigu, rougi des traîtresses paroles de Camille, atteignait au fond du cœur de son amie et y piquait quelques-uns de ces mauvais sentiments que les femmes honnêtes répriment avec tant de peine. (Béatrix, II : 775)

Il s'agit ici de paroles « narrativisées », dont le sens global⁴⁰ nous est livré. Mais les autres niveaux de représentation de la parole (le style direct, par exemple) sont-ils de simples variantes au sein du récit ? La parole a-t-elle le même sens si elle est directement attribuée au personnage ou assumée plus ou moins nettement par le narrateur ? Il est intéressant de remarquer que le style indirect libre, dont Flaubert fit l'usage qu'on connaît, existe chez Balzac, beaucoup plus difficile à cerner (ex. : *Une Fille d'Ève*, II : 340), tant la question des rapports sujet/parole est problématique chez lui.

Le statut du dialogue balzacien n'a rien à voir avec une anodine technique de reproduction de paroles : lorsqu'il y a dialogue, c'est que quelque chose est en train de se passer entre deux personnages, quelque chose qui ne saurait se réduire au contenu de leurs paroles.

Statut de l'écrit

Face à cette parole omniprésente (inquiétante), on s'attendrait à ce que le texte valorise le statut de l'écrit (sa stabilité, sa fiabilité, etc.). Or, il n'en est rien : on le trouve plutôt comparé nostalgiquement à une parole vraie (innocente) ; celle qui circulerait sans s'arrêter à un possesseur, qui appartiendrait à tous, dans une situation d'idéale « égalité absolue », rétrospectivement attribuée par Balzac aux salons de l'Ancien Régime⁴¹.

L'écrit, au contraire, met en scène la déstabilisation du sens. Ainsi (pour s'en tenir à un exemple) voyons le rôle de la lettre au sein du roman et un cas bien connu : *Le Lys dans la vallée* commence comme une lettre de Félix de Vandenesse à Natalie de Manerville (« je cède à

ton désir »). Or la réponse du personnage féminin, à la fin du roman, déplace complètement le sens du récit : « Après avoir lu votre récit avec l'attention qu'il mérite [...] je renonce à la gloire laborieuse de vous aimer ». L'échec de Félix de Vandenesse est de n'avoir pas compris lui-même ce qu'il racontait. Du même coup le lecteur est mis en situation d'avoir à relire le roman pour confronter son interprétation à celle de Natalie de Manerville et essayer de lire mieux (autre chose) que le narrateur, qui se trompe sur lui-même parce qu'il n'a pas su deviner le désir de Mme de Mortsauf.

De façon plus générale, en introduisant des lettres dans ses romans, Balzac soulève la question de la lecture et le problème du rapport texte/sens. Là encore, l'effet est loin d'être un simple artifice technique (« stylistique »), et le résultat, pour le lecteur, celui d'une fuite du sens. Comparons, dans *La Duchesse de Langeais*, deux passages : dans le premier (V : 981) le personnage écrit un « billet » dont le texte ne précise pas le contenu, mais impose la signification générale (« délicieux billet ») ; dans le second, (il s'agit de la dernière lettre écrite par la duchesse avant la catastrophe finale), aucun commentaire : la signification demeure à construire par le lecteur ; signification d'ailleurs éminemment trouble car ici le sens (ou le désir : « je vous aime ») n'arrive pas à se dire autrement qu'en termes de reniement de soi (« je n'étais point femme, etc. », p. 1027), en termes de « ce que je suis aux yeux de l'autre que tu es ». Ces deux lettres représentent toutes deux le problème statut de l'écrit qui doit être interprété pour acquérir une signification : rabattu en un signifié imposé par le narrateur ou livré dans son opacité, le lecteur auquel cas est obligé de faire une « explication de texte » (comme la destinataire de Félix de Vandenesse) et il est donc confronté au statut « intermédiaire » (Flahault, 1978) de la parole, tel que la linguistique contemporaine le découvre. Le sens ou le texte (la signification sans la lettre) : c'est ce qu'une étude de la représentation de l'écrit montrerait plus précisément et une approche pragmatique permettrait sans doute de saisir ce processus.

Qu'en est-il du statut énonciatif du narrateur ?

Que dit le texte de sa propre instance ? Qu'elle n'est ni orale (=sociale) ni écrite (c'est-à-dire soumise à son lecteur). Elle se dessine en creux, à travers les remarques métalinguistiques soulignant la difficulté, comme si le

narrateur-écrivain ne pouvait apparaître que pour dire son échec :

Quel nom donner à cette puissance inconnue qui fait hâter le pas des voyageurs sans que l'orage se soit encore manifesté, qui fait resplendir de vie et de beauté le mourant quelques jours avant sa mort et lui inspire les plus riants projets, qui conseille au savant de hausser la lampe nocturne au moment où elle l'éclaire parfaitement, qui fait craindre à une mère le regard trop profond jeté sur son enfant par un homme perspicace ? Nous subissons tous cette influence dans les grandes catastrophes de notre vie et nous ne l'avons encore ni nommée ni étudiée : c'est plus que le pressentiment, et ce n'est pas encore la vision. (Ferragus, V : 845 ; je souligne)

C'est parce que le mot manque que l'image prend la relève. Ainsi, c'est parce que le mot « roman » est impossible que l'image dramatique⁴² intervient :

Ici se termine, en quelque sorte, l'introduction de cette histoire. Ce récit est au drame qui le complète, ce que sont les prémisses à une proposition ; ce qu'est toute exposition à toute tragédie classique. (La Cousine Bette, VII : 186)

et le détournement doit être lu comme une nouvelle signification, un déplacement, et non comme une métaphore ornementale mettant en présence deux signifiés⁴³.

Aux yeux de Balzac, la Révolution sert à repérer l'origine historique de la prise de conscience d'un décalage entre le mot et son sens :

les mêmes mots n'ont plus les mêmes significations, [...] les idées prennent d'autres vêtements, et [...] les conditions de la vie politique changent totalement de forme sans que le fond soit essentiellement altéré. (La Duchesse de Langeais, V : 927)

La fin de la citation révèle, bien sûr, l'utopie balzacienne, contre laquelle (et grâce à laquelle en même temps⁴⁴) s'écrit *La Comédie humaine*. On pourrait être tenté de dire que le roman de Balzac doit lutter contre cette conviction profonde que les mots ne signifient pas la même chose pour tous : il n'y a pas d'égalité dans ce domaine. À moins, précisément que le style ne parvienne à en créer l'illusion.

Dans une telle perspective l'image balzacienne est ce qui comble le manque de la langue et recharge le cliché : la vie de la duchesse de Langeais est résumée par l'adjectif creuse :

Depuis dix-huit mois, la duchesse de Langeais menait cette vie

creuse, exclusivement remplie par le bal, par des triomphes sans objet, par des passions éphémères, nées et mortes pendant une soirée. (V : 939 ; je souligne)

L'épisode avec le marquis de Montriveau vient se loger dans ce « creux » : toute la structure du roman est dans l'image. On entend le cliché, mais qui parle ?

On comprend mieux alors que le style vienne ralentir la lecture, et non la faciliter : tel ce portrait de Sarrasine :

Avez-vous jamais rencontré de ces femmes dont la beauté foudroyante défie les atteintes de l'âge, et qui semblent à trente-six ans plus désirables qu'elles ne devaient l'être quinze ans plus tôt ? Leur visage est une âme passionnée, il étincelle ; chaque trait y brille d'intelligence ; chaque pore possède un éclat particulier, surtout aux lumières. Leurs yeux séduisants attirent, refusent, parlent ou se taisent ; leur démarche est innocemment savante ; leur voix déploie les mélodieuses richesses des tons les plus coquettement doux et tendres. Fondés sur des comparaisons, leurs éloges caressent l'amour-propre le plus chatouilleux. Un mouvement de leurs sourcils, le moindre jeu de l'œil, leur lèvres qui se froncent, impriment une sorte de terreur à ceux qui font dépendre d'elles leur vie et leur bonheur. Inexpérimentée de l'amour et docile au discours, une jeune fille peut se laisser séduire ; mais pour ces sortes de femmes, un homme doit savoir, comme M. de Jaucourt, ne pas crier quand, en se cachant au fond d'un cabinet, la femme de chambre lui brise deux doigts dans la jointure d'une porte. Aimer ces puissantes sirènes, n'est-ce pas jouer sa vie ? Et voilà pourquoi peut-être les aimons-nous si passionnément ! Telle était la comtesse de Lanty. (VI : 1045)

Ici l'emploi du démonstratif (et beaucoup d'autres traits « stylistiques » de ce passage) pourrait se lire comme un effort de l'écrivain pour recréer les conditions de lisibilité, de transparence. D'empêcher la « mauvaise lecture » (mauvaise interprétation) : le bon lecteur est celui qui ne pose pas trop vite la question du sens, qui ne ressemble pas à la comtesse de Rochefide, s'écriant, au milieu de Sarrasine : « je ne vois encore ni Marianina ni son petit vieillard ». À quoi répond le narrateur : « vous ne voyez que lui ». L'objet même de l'écriture est alors de créer les conditions par lesquelles le lecteur se sentira « concerné »⁴⁵. Le style n'est plus effet (d'une intention) mais condition d'une signification.

Les rapports du langage à la réalité sont traités de façon contradictoire, selon qu'il s'agit de mettre en scène

le rôle social de la parole (jamais la formule d'Austin *How to do things with Words* n'a été aussi vraie) ou qu'il s'agit de référer à cette étrange parole du narrateur qui doit nécessairement s'affirmer différente de celle de ses personnages : un excès d'un côté et un manque de l'autre. D'où le déséquilibre : le contraire de l'harmonie. C'est à partir de cette constatation qu'il faut, me semble-t-il, reprendre la question du « mal écrire » balzacien.

Le style (on a décidément besoin de cette notion) sert à pointer ce qui déstabilise le sens (et non ce qui l'exprime), ce qui précède le sens et le rend possible (Merleau-Ponty). Il n'y a pas, chez Balzac, de cohérence – comme chez Proust ou même Céline – mais une remise en cause de la transparence, sinon du langage, du moins de la parole orale et écrite. Cela n'est que partiellement thématique : plutôt à lire dans une tension entre l'idée de globalité (totalité, système) et l'idée d'inachèvement – nettement moins explicite. L'écrivain est « Entre la toise du savant », qui prétend maîtriser le réel et « le vertige du fou », qui se laisse happer par l'infini (Finas, 1986). Le « mal écrire » est nécessaire (plus exactement l'idée du mal écrire), puisque le bien écrire supposerait une pensée plus orthodoxe concernant le rapport langue/réel. Si Balzac « exagère »⁴⁶, c'est en fonction de critères qui sont liés à l'entreprise romanesque elle-même et à la position malaisée de Balzac, comparable à celle du narrateur de la *Théorie de la démarche* :

J'allais admirant une science, incapable de dire quelle était cette science, nageant dans cette science, comme un homme en mer, qui voit la mer, et n'en peut saisir qu'une goutte dans le creux de sa main. (XII : 269)

C'est bien là l'image de l'écrivain au sein du langage : il est paradoxal que la modernité de Balzac n'ait pu nous parvenir que grâce à un développement théorique rendu possible par la mort d'une vision romantique (« dix-neuviémiste ») du style, mais aussi par un déplacement des enjeux linguistiques (du sémiotique au pragmatique). On pourrait dire, modifiant légèrement la phrase d'Alain (1937 : 187)⁴⁷ : « Cela est propre à Balzac, peut-être, de craindre dans sa propre œuvre quelque chose qu'on ne voit pas encore ». Entre « l'optimisme » (Barthes, 1964) voltairien et le désespoir de Flaubert, au point de rupture de l'âge classique et de l'âge moderne, Balzac est l'écrivain de toutes les ambivalences et nous rejoint désormais par là.

NOTES

1. À l'inverse de Charles Bally qui fondait sa stylistique de la langue en dehors du style littéraire. On se référera à l'article éclairant de L. Jenny (1993 : 113-124).
2. M. Foucault souligne cette difficulté : « Il n'est sans doute pas possible à une culture de prendre conscience d'une manière thématique et positive que son langage cesse d'être transparent à ses représentations » (1966 : 293-4).
3. La poésie s'impose par ses caractéristiques formelles, alors que le roman le fait par le caractère imaginaire de ses objets (G. Genette, 1991 : 31). Cf. également M. Dominicy (1994).
4. Thème d'un colloque dont les actes ont paru, sous ce titre.
5. Éd. établie par R. Pierrot, Paris, Laffont, 1990, coll. « Bouquins ».
6. Autre exemple : « Une feuille me coûte des vingt heures de travaux [...] Les champs de bataille intellectuels sont plus fatigants à labourer que les champs où l'on meurt et que les champs où l'on sème du grain [...] La France boit des cervelles d'homme, comme on coupait autrefois de nobles têtes. » (tome I : 268)
7. Les noms de la mythologie ne manquent pas : *Titan, Sisyphe, Hercule, Prométhée*, etc. Voir à ce propos les articles de J.-L. Diaz (1990 et 1993).
8. Ainsi, les remaniements légendaires dont sont l'objet ses épreuves imprimées n'ont pas donné lieu à une stylistique énépique ; l'équivalent de l'article de R. Barthes (1967) manque ici. Or grâce à la nouvelle édition de la *Pléiade* (publiée sous la direction de P.-G. Castex et qui nous sert ici de référence) et au livre de S. Vachon (1992), on dispose de l'instrument pour le faire.
9. Le titre apparaît ainsi dans l'ouvrage de S. Vachon (1992 : 65), l'ancienne désignation était : *Dissertation sur le langage*.
10. C'est G. Deleuze (1971 : 179) qui s'exprime ainsi. Texte important pour la réflexion sur le style : il faut Deleuze pour comprendre, par l'intermédiaire de Proust, la modernité de Balzac...
11. Malgré l'affirmation de Flaubert : « Quel homme eût été Balzac s'il eût su écrire ! Mais il ne lui a manqué que cela. Un artiste, après tout, n'aurait pas tant fait, n'aurait pas eu cette ampleur ». À Louise Colet, 17 décembre 1852.
12. Voir Larthomas (1987 et 1973).
13. Sur cette question, voir J.-L. Diaz, 1984.
14. Pendant toute cette époque le style demeure, parallèlement, l'objet d'une approche herméneutique qui, de Spitzer à l'école de Genève, en fait le lieu quasi magique de rencontre de deux sujets.
15. Tel est le jugement d'H. Mitterand dans son compte rendu (1992 : 243-251). Mais pour ce critique, le maintien du terme de style ne se justifie plus dans une telle acception.
16. Le début des *Secrets de la princesse de Cadignan* (tome VI) met à nouveau en scène le même personnage, désormais en « ange meurtri ».
17. C'est ce qui rend le livre de L. Frappier-Mazur (1976) si important.
18. « Je ne puis jamais parler qu'en ramassant ce qui traîne dans la langue », R. Barthes, 1978 : 15.
19. M. Blanchot, 1975 : 207-8.
20. M. Riffaterre (1994 : 292) parle, lui aussi, de la « folie métaphorique » balzacienne, à laquelle le lecteur échappe en faisant jouer un intertexte.
21. Souligné dans le texte, ce mot est un néologisme, premier emploi relevé par A. Rey, dans son *Dictionnaire historique de la langue française*.

22. On pourrait montrer que le nom propre relève, lui aussi, d'une approche sémiotique (et non stylistique) ; voir M. Léonard (1994).

23. Contrairement à la phrase de Proust qui a donné lieu à de nombreuses descriptions (J. Milly, 1975) et à la phrase de Flaubert (cf. R. Barthes, 1967).

24. Il s'agit ici du chapitre intitulé « La phrase et l'expérience du temps » (publié pour la première fois dans *Poétique* 79, sept. 1989).

25. Ainsi, le sens est renvoyé entre les unités de *La Comédie humaine* plutôt qu'à l'intérieur de chacune d'entre elles.

26. Cette insertion de l'infini dans l'écrit est précisément ce qui amène Bouvard et Pécuchet à cesser la lecture de Balzac. D'abord émerveillés, ils ont compris son danger. Le processus de production des romans est vertigineux : « Nous en aurions sur tous les métiers et sur toutes les provinces, puis sur toutes les villes et les étages de chaque maison et chaque individu ». (Flaubert, 1951-1952 : 829).

27. « Le plus difficile dans l'activité de lecture est peut-être finalement de ne pas neutraliser la part de l'hétérogène, qui est grande chez Balzac, comme on s'en aperçoit maintenant » (L. Frappier-Mazur, 1983 : 727).

28. Chaque indication de coupure, au sein de cette citation, correspond à une énumération de type métonymique.

29. C'est la même chose pour le roman : la fin est un lieu de reprise problématique du sens. Voir mon étude sur ce sujet à paraître dans les actes du colloque *Balzac et sa poétique du roman* (tenu à Montréal en mai 1994).

30. Un des premiers à avoir souligné le paradoxe de l'œuvre est L. Dällenbach.

31. Où le nom propre renvoie au sujet-auteur et à sa pensée.

32. Cette étude réserverait des surprises : ainsi un « thème » comme celui du coup de foudre peut être inscrit dans une temporalité (stylistique) si étrange (ex. *Sarrasine*) qu'elle en arrive à contredire l'idée même de ponctualité, d'événementialité. La comparaison d'un même thème chez plusieurs auteurs ne permet d'atteindre que le niveau thématique (J. Rousset, 1981) qui ne signale pas automatiquement la spécificité balzacienne. Le sens est donc à saisir au croisement de la langue (niveau microtextuel) et du récit (niveau narratologique).

33. Bel exemple de cette intégration : le livre de P. Dufour (1993).

34. Comme le suggérait M. Cressot (1947 : 1) : « dans le matériel que nous offre le système général de la langue, nous opérons un choix [...] ».

35. Pour reprendre une expression de L. Finas (1986) à propos de la *Théorie de la démarche* de Balzac.

36. L'expression est de M. Kanes (1975).

37. « La France est le seul pays où quelque petite phrase puisse faire une grande révolution », *La Duchesse de Langeais* (V : 926).

38. *Albert Savarus*, cité par M. Kanes (1975) qui relève les images du poignard, de la flèche, etc.

39. Autre exemple : dans *Sarrasine*, le sculpteur apprend ce que tout le monde sait à Rome (que les chanteurs des rôles féminins sont des hommes – entendez des castrats). Il faut donc que le texte explique comment il est possible de ne pas savoir (le sculpteur est français, etc.).

40. D'ailleurs le narrateur insiste sur la difficulté de rapporter les conversations : « ces paroles représentent imparfaitement celles que fredonna la duchesse » (V : 976).

41. Voir le début de *Autre Étude de femme* (III : 673-76) qui vante les plaisirs de la « soirée où, comme sous l'ancien régime, chacun

entend ce qui se dit, où la conversation est générale... ».

42. Il ne s'agit pas de copier le vocabulaire de théâtre, mais de montrer le monde comme une représentation (Neefs, 1981).

43. Lorsqu'il s'agit d'un personnage, le « type nouveau » est une façon de pallier les insuffisances du langage : « cet homme formait un type nouveau frappé en dehors de toutes les idées réveillées par le mot mendiant » (*Ferragus*, V : 815) et lorsque cette problématique est mise en scène au niveau de la fiction, elle prend alors l'allure d'un jeu de société : c'est le cas dans *Autre Étude de femme* (III : 689-700) de « la femme comme il faut ».

44. Sur la situation historique de Balzac, on se référera à M. Condé (1989) et à A. Vanoncini (1984).

45. *Gobseck* (II, 978) : « Mais je ne vois là-dedans rien qui puisse nous concerner », dit Mme de Grandlieu.

46. Comme le dit Mme de Guermantes, dans *À la recherche du temps perdu* : « Moi, je n'aime pas Balzac, je trouve qu'il est exagéré ».

47. La citation est : « Cela est propre à Balzac, peut-être, d'admirer dans sa propre œuvre quelque chose qu'on ne voit pas encore ». Riffaterre exprime ainsi une idée voisine : « [...] le sujet s'inscrit dans le texte littéraire par l'intermédiaire de l'Autre » (1994 : 312). Quel est l'Autre, pour Balzac ? Telle est la question. Mais il semble que l'écriture se fonde contre le « déjà-pensé » de la langue (le cliché), comme pour Flaubert, la bêtise du « pignouf » (Dufour, 1993). La thèse d'E. Bordas (1995) amorce une telle réflexion.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALAIN [1937] : *Avec Balzac*, Paris, Gallimard.
- BALZAC, H. de [1990] : *Lettres à Madame Hanska*, Paris, Laffont, coll. « Bouquins » ;
- [1981] : *La Comédie humaine*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade.
- BARTHES, R. [1978] : *Leçon*, Paris, Seuil ;
- [1972] : *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, c1953 ;
- [1967] : « Flaubert et la phrase », dans *Nouveaux Essais critiques*, Paris, Seuil ;
- [1964] : « Le dernier des écrivains heureux », dans *Essais critiques*, Paris, Seuil, 94-100.
- BLANCHOT, M. [1975] : « L'art du roman chez Balzac », dans *Faux Pas*, Paris, Gallimard.
- BORDAS, E. [1995] : *Ambiguïtés énonciatives : l'exemple balzacien*, thèse de l'Université de Bordeaux III.
- CONDÉ, M. [1989] : *La Genèse sociale de l'individualisme romantique*, Tübingen, Niemeyer.
- CRESSOT, M. [1947] : *Le Style et ses techniques*, Paris, PUF.
- DÄLLENBACH, L. [1980] : « le Tout en morceaux », *Poétique* 42 ;
- [1979] : « *La Comédie humaine* et l'opération de la lecture : Du fragment au cosmos », *Poétique* 40.
- DELEUZE, G. [1971] : *Proust et les signes*, Paris, PUF.
- DIAZ, J.-L. [1993] : « L'artiste et l'écrivain ou comment on devient l'auteur de la CH », *Le Moment de La Comédie humaine*, Paris, Presses universitaires de Vincennes ;
- [1990] : « Balzac et ses mythologies d'écrivain », *La Licorne* 18, 75-85 ;
- [1984] : « La question de l'auteur », *Textuel*, n° 15, 44-51.
- DOMINICY, M. [1994] : « Du style en poésie », dans *Qu'est-ce que le style*, sous la dir. de G. Molinié et P. Cahné, Paris, PUF, coll.

« Linguistique nouvelle », 115-137.

DUFOUR, P. [1993] : *Flaubert et le Pignouf. Essai sur la représentation romanesque du langage*, Paris, Presses universitaires de Vincennes.

FINAS, L. [1986] : *La Toise et le Vertige*, Paris, Éd. des femmes.

FLAHAULT, F. [1978] : *La Parole intermédiaire*, Paris, Seuil.

FLAUBERT, G. [1951-1952] : *Œuvres*, tome II, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade ».

FOUCAULT, M. [1966] : *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard.

FRANGI, F. [1971] : « Sur *La Duchesse de Langeais*, un essai de lecture stylistique », *L'Année balzacienne*.

FRAPPIER-MAZUR, L. [1983] : « Lecture d'un texte illisible : *Autre étude de femme* et le modèle de la conversation », *MLN*, vol. 98, n° 4 ;

[1976] : *L'Expression métaphorique dans La Comédie humaine*, Paris, Klincksieck.

FRÖLICH, J. [1986] : « Balzac dramaturge du commérage », *L'Année balzacienne*.

GENETTE, G. [1991] : *Fiction et Diction*, Paris, Seuil.

GODARD, H. [1985] : *Poétique de Céline*, Paris, Gallimard.

JENNY, L. [1993] : « L'Objet singulier de la stylistique », *Littérature*, n° 89, 113-124 ;

[1990] : *La Parole singulière*, Paris, Belin.

KANES, M. [1975] : *Balzac's Comedy of Words*, Princeton (N.J.), Princeton University Press, 1975 ;

[1969] : « Balzac et la psycholinguistique », *L'Année balzacienne*, 107-131.

LARTHOMAS, P. [1987] : « Sur le style de Balzac », *L'Année*

balzacienne, 311-327 ;

[1973] : « Sur une image de Balzac », *L'Année balzacienne*, 301-326.

LÉONARD, M. [1994] : « Balzac et l'absence du nom », *Paragraphes*, n° 10, 61-74.

MERLEAU-PONTY, M. [1969] : *La Prose du monde*, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».

MILLY, J. [1975] : *La Phrase de Proust*, Paris, Larousse.

MITTERAND, H. [1992] : « À la recherche du style », *Poétique*, n° 90, 243-251.

MOLINIÉ, G. et P. CAHNÉ (dir.) [1994] : *Qu'est-ce que le style*, Paris, PUF, coll. « Linguistique nouvelle »,

NEEFS, J. [1981] : « Les foyers de l'histoire », dans *Balzac et les Parents pauvres* (collectif), Paris, Sedes, 171-178.

PROUST, M. [1971] : *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade ».

RIFFATERRE, M. [1994] : « L'inscription du sujet », dans *Qu'est-ce que le style*.

ROUSSET, J. [1981] : *Leurs yeux se rencontrèrent*, Paris, Corti.

SAINTE-BEUVE, C. A. [1927] : *Les Grands Écrivains français, Études des Lundis et des Portraits classés selon un ordre nouveau et annotée par M. Allem*, Paris, Garnier, vol. 19.

VACHON, S. [1992] : *Les Travaux et les jours d'Honoré de Balzac*, Paris, CNRS / Paris, Presses universitaires de Vincennes / Montréal, Presses de l'Université de Montréal.

VANONCINI, A. [1984] : *Figures de la modernité. Essai d'épistémologie sur l'invention du discours balzacien*, Paris, Corti.

L'APPARENCE DES INDIVIDUS : une lecture socio-sémiotique de la mode

GILLES MARION

Manière de s'habiller, changement périodique, triomphe permanent de la nouveauté, quelque définition que l'on voudra bien retenir de la mode, ses processus exigent toujours l'exercice d'un regard sur l'apparence d'autrui. Il paraît donc nécessaire d'examiner la relation intersubjective qui s'établit dans les rapports de visibilité avant de pousser plus avant dans les mécanismes plus ou moins complexes de l'imitation, de la distinction ou de la différenciation. L'apparence suppose en effet au moins deux protagonistes : l'un qui se présente à la vue et donc l'autre qui voit. Certes, l'apparence est le plus souvent opposée à la «réalité» comme le paraître est opposé à l'être, mais – qu'il convienne de s'y fier ou au contraire de s'en méfier – le rapport de visibilité est indispensable au jeu des apparences.

Examinons cette condition première du «paraître». Soit donc deux protagonistes entre lesquels circule l'image que l'un des sujets offre de lui-même à celui qui se trouve en position de la recevoir. La contemplation de soi, voire le narcissisme, est un cas particulier de cette relation. L'apparence est ici définie comme le corps et les objets qu'il porte, notamment la panoplie vestimentaire dont il est équipé. Se trouve ainsi délivrée une certaine information sans que nous sachions dans quelle mesure une telle opération est intentionnelle, de même que nous ne savons pas dans quelle mesure l'observateur est capable d'identifier les indices et signaux proposés à son regard.

Nous ne nous limiterons pas aux signaux expressément produits pour faire savoir quelque chose afin de ne pas nous cantonner dans les systèmes très codifiés tels que les insignes des grades de l'armée ou les costumes folkloriques. Nous allons considérer au contraire, en suivant les propositions de Landowski (1989 : 113 sq.), que *être vu* et *voir* constituent des tâches difficiles, une sorte de test et, pour tout dire, une *performance* pour chaque protagoniste. Dès lors, nous ferons aussi l'hypothèse que la qualification des protagonistes est variable selon les individus considérés.

Voici *Harpagon* observant *Léandre* son fils et déclarant :

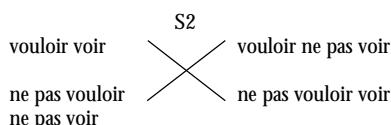
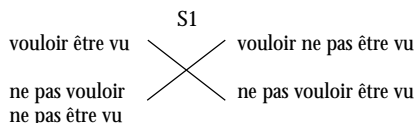
Vous donnez furieusement dans le marquis et pour aller ainsi vêtu, il faut bien que vous me dérobiez. (*L'Avare* I, 4)

La performance de *Léandre* consiste à *être vu* d'une certaine manière, la performance d'*Harpagon* consistant à *voir* son fils et à opérer quelques déductions. D'un objet à la mode, on dit qu'il fait fureur et *Harpagon* reconnaît en effet ce qu'il y a de furieux dans l'imitation des petits marquis à laquelle se livre son fils. Par ailleurs, connaissant le coût d'une telle panoplie vestimentaire, ainsi que le niveau des revenus de son fils, il en déduit qu'il faut bien que son fils ait trouvé l'argent quelque part... La performance d'*Harpagon* ne peut avoir lieu sans la présupposition logique d'une certaine compétence qui est ici de l'ordre du *savoir* (voir). De même la performance de

Léandre, qui consiste en l'action d'*être vu* (de se faire voir), présuppose elle aussi une compétence qui est ici de l'ordre du *vouloir* et du *savoir* (être vu). Ainsi la performance en quoi consiste l'action de *voir* (ou le fait d'*être vu*) présuppose logiquement l'attribution aux sujets considérés de deux compétences hautement nécessaires dans le jeu du paraître : le désir ou la volonté c'est-à-dire *vouloir*, la connaissance ou l'expérience c'est-à-dire *savoir*. Si l'on accepte que les performances *voir* et *être vu* constituent la condition minimale du paraître et si l'on accepte que la manière qu'ont les deux protagonistes d'entrer en relation implique une compétence de l'ordre du *vouloir* et du *savoir*, il devient possible de construire un dispositif mettant en scène le sujet observé S1 et le sujet observant S2.

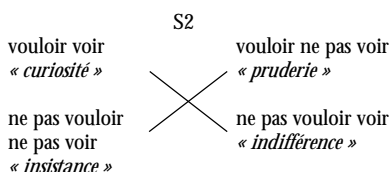
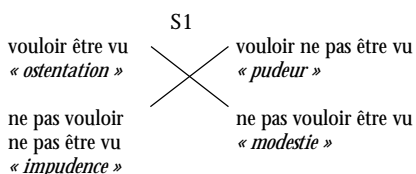
Pour que S1 accomplisse sa performance, c'est-à-dire mettre en relation S2 avec son image (*être vu*), il faut que s'engage la médiation du désir de paraître : *vouloir être vu*. Symétriquement, pour que S2 accomplisse sa performance, c'est-à-dire se mettre en relation avec l'image de S1 (*voir*), il faut que s'engage la médiation du désir de voir, *vouloir voir*. Mais on se doute que ce dispositif est insuffisant si l'on n'envisage pas des situations plus variées : celles où l'on ne veut pas voir ou celles où l'on ne veut pas être vu, par exemple. À l'aide du carré sémiotique proposé par Landowski (1989), nous allons nous efforcer de construire un dispositif plus complet :

LA STRUCTURE ÉLÉMENTAIRE DU « VOULOIR SCOPIQUE »

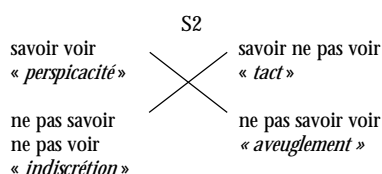
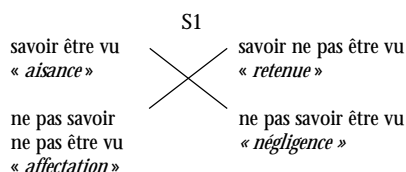


Source : Landowski, 1989 : 122.

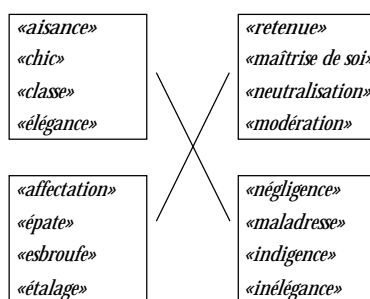
Une telle présentation permet de mettre au jour quelques «attitudes» reconnaissables du sujet observé (S1) comme du sujet observateur (S2), ce qui nous permet de compléter la structure proposée par Landowski de la manière suivante :



Un dispositif identique nous permet de rendre compte de quelques «attitudes» reconnaissables lorsque S1 et S2 sont aux prises avec le «savoir paraître» et le «savoir voir».



Toutes les illustrations proposées entre guillemets, même si elles contribuent au caractère opératoire des formalisations proposées, restent discutables puisque la langue propose de multiples expressions voisines pour rendre compte de chaque «attitude». Les étiquettes possibles pour certaines positions sont parfois très nombreuses : la «modestie» pourrait être aussi de la «réserve» ou de «l'effacement», «l'ostentation» de «la coquetterie», «l'impudence» du «sang-gêne», «l'indifférence» du «détachement». Le savoir de S1 pose particulièrement ce type de problème, comme le montrent les variantes suivantes :



Par ailleurs nous n'avons pas pu fournir un dispositif aussi opératoire pour les deux autres qualifications habituellement reconnues à un sujet compétent : *devoir* et *pouvoir*. Nous n'envisagerons donc ni les modalités du *devoir* (voir et être vu) ni celle du *pouvoir* (voir et être vu).

Chacune des structures mises en évidence peut être considérée isolément et fournir ainsi la définition générique d'un certain type d'«attitude», voire d'un type «caractériel». Nous aurions ainsi du côté de l'observateur : «le curieux», «le prude», «l'insistant», «l'indifférent», «le perspicace», «la personne de tact», «l'indiscret» et «l'aveugle», tandis que du côté de l'observé nous aurions «le m'as-tu-vu» (ostentation), «le pudique», «le modeste», «l'impudent», «l'élégant» (toujours à l'aise), «le modéré» (qui se retient), «l'affecté» et «le négligent».

Pour nous rapprocher du «vécu» des situations intersubjectives, nous pouvons aussi combiner ces structures en examinant les effets de rencontre entre ces «attitudes». Lorsque «le perspicace» *Harpagon* rencontre «le m'as-tu-vu» *Léandre*, nous avons pu constater l'effet d'une telle situation. On peut donc supposer de multiples effets lorsque, par exemple, «la pudique» (qui ne veut pas trop en montrer) rencontre l'insistant (qui recherche à en voir un maximum) ; ou lorsque dans une situation de demande d'emploi «le négligent» (qui ne sait pas se mettre en valeur) rencontre «le perspicace» (qui sait faire preuve de discernement pour juger son homme). Nous disposons donc de la possibilité de combiner systématiquement les schémas initiaux afin de découvrir déductivement toutes les situations particulières qu'ils permettent de construire. Pour esquisser une typologie générale, on peut donc commencer par mettre en corrélation les éléments de base par paires successives. En suivant Greimas, Landowski (1989) a proposé quatre diagrammes articulant au total 16 confrontations (cf. *infra*). Les deux premiers diagrammes (complémentarités et conformités) recouvrent des situations relativement pacifiées alors que les deux derniers (contradictions et contrariétés) apparaissent comme l'occasion de conflits entre les sujets. Par exemple, alors qu'on trouve dans le premier diagramme *l'intérêt mutuel* lorsque un *vouloir être vu* rencontre un *vouloir voir*, le troisième diagramme met en évidence plusieurs situations conflictuelles telles que *l'exhibitionnisme* de S1 qui confronte un *vouloir être vu* avec un *vouloir ne pas voir* ou le *voyeurisme* de S2 qui confronte un *vouloir ne pas être vu* avec un *vouloir voir*. De la même manière, le quatrième diagramme est l'occasion de mettre au jour *l'effronterie* de S1 lorsque se confrontent un *vouloir être vu* et un *ne pas vouloir voir*.

On pourrait poursuivre la construction de la typologie en produisant les 16

combinaisons relevant du *savoir*. On pourrait aussi y ajouter les modalités du *pouvoir* et du *devoir*, soit au total 64 situations. Il faut pour cela accepter que la compétence d'un sujet est à concevoir comme la combinaison de ces quatre modalités. C'est-à-dire qu'il faut considérer que toute personne qui a agi peut être définie par ses désirs (ou sa volonté), ses connaissances (ou son expérience), ses moyens (ou sa puissance physique) et ses obligations (ou son respect de la loi). Ce faisant on pourra prévoir par exemple que, dans le cadre de la modalité du pouvoir, s'effectue la rencontre d'un *ne pas pouvoir ne pas être vu* et d'un *ne pas pouvoir ne pas voir* pour fournir la « fascination ».

On pourrait enfin combiner des compétences différentes, par exemple un *vouloir voir* et un *pouvoir ne pas être vu* qui rendrait compte de la capacité de « camoufler » de S1 ; ou encore un *vouloir voir* et un *devoir ne pas être vu* qui rendrait compte du désir de « transgression » de S2. Ce faisant on obtiendrait alors 256 possibilités (64 x 4). Un tel exercice déductif fatigue par avance d'autant qu'il est tout aussi intéressant de procéder dans l'autre sens, c'est-à-dire en examinant des énoncés pour évaluer la pertinence et la rentabilité de ces schématisations. C'est ce que nous allons faire, d'abord en utilisant des énoncés appartenant à des corpus très divers et historiquement très différents afin de montrer qu'il est possible d'élucider une grande variété de situations. Ensuite, nous utiliserons un corpus plus riche et plus homogène afin de montrer en quoi de telles schématisations peuvent contribuer aux approches « qualitatives ».

Applications

Au moyen de cette logique assez simple, voire simpliste (vouloir/ne pas vouloir, savoir/ne pas savoir ... voir ou être vu), nous allons essayer de rendre compte de quelques aspects du rôle de l'appar-

rence dans les rapports sociaux ; sans toutefois prétendre épuiser chaque énoncé. Nous allons tout d'abord utiliser quelques énoncés de convenances volontairement extraits de corpus aussi éloignés que l'ancêtre des magazines de mode du début du siècle : *La Gazette du Bon Ton* (1913), un article de *Libération* (1993), une étude ethnologique (Le Wita, 1989) et une étude sociologique (Pagès-Delon, 1989), afin d'éprouver cette approche sur des données « secondaires » très diverses. Soit tout d'abord deux extraits du numéro 3 de *La Gazette du Bon Ton* paru en 1913 :

Que de science, par exemple, pour marcher avec grâce dans ce vêtement de

forme florentine en velours noir et profusion de putois dont s'enveloppe la fine Madame Gentien à l'heure du thé.

Ici S1 (Madame Gentien) combine l'aisance (*Je savoir être vu*) et l'ostentation (*Je vouloir être vu*) de telle manière que S2 (le critique de mode) peut faire montre de son discernement (*savoir voir*).

On se décollette à outrance ce qui logiquement est ou merveilleusement joli, ou susceptible d'amener des nausées chez celui qui regarde.

À l'ostentation de S1 le critique répond par une double « attitude », soit *vouloir voir*, soit *ne pas vouloir voir*.

• Complémentarités					
(1)	$\left\langle \begin{array}{l} S1 : \textit{vouloir être vu} \\ S2 : \textit{vouloir voir} \end{array} \right\rangle$	intérêt mutuel	\times	réserve réciproque	$\left\langle \begin{array}{l} S1 : \textit{vouloir ne pas être vu} \\ S2 : \textit{vouloir ne pas voir} \end{array} \right\rangle$ (3)
(4)	$\left\langle \begin{array}{l} S1 : \textit{ne pas vouloir} \\ \textit{ne pas être vu} \\ S2 : \textit{ne pas vouloir} \\ \textit{ne pas voir} \end{array} \right\rangle$	disponibilité réciproque		ignorance mutuelle	$\left\langle \begin{array}{l} S1 : \textit{ne pas vouloir être vu} \\ S2 : \textit{ne pas vouloir voir} \end{array} \right\rangle$ (2)
• Conformités					
(5)	$\left\langle \begin{array}{l} S1 : \textit{vouloir être vu} \\ S2 : \textit{ne pas vouloir} \\ \textit{ne pas voir} \end{array} \right\rangle$	parade (avances) de S1	\times	inattention (discrétion) de S2	$\left\langle \begin{array}{l} S1 : \textit{vouloir ne pas être vu} \\ S2 : \textit{ne pas vouloir voir} \end{array} \right\rangle$ (7)
(8)	$\left\langle \begin{array}{l} S1 : \textit{ne pas vouloir} \\ \textit{ne pas être vu} \\ S2 : \textit{vouloir voir} \end{array} \right\rangle$	assistance (insistance) de S2		effacement (retrait) de S1	$\left\langle \begin{array}{l} S1 : \textit{ne pas vouloir être vu} \\ S2 : \textit{vouloir ne pas voir} \end{array} \right\rangle$ (6)
• Contradictions					
(9)	$\left\langle \begin{array}{l} S1 : \textit{vouloir être vu} \\ S2 : \textit{vouloir ne pas voir} \end{array} \right\rangle$	exhibitionnisme de S1	\times	voyeurisme de S2	$\left\langle \begin{array}{l} S1 : \textit{vouloir ne pas être vu} \\ S2 : \textit{vouloir voir} \end{array} \right\rangle$ (11)
(12)	$\left\langle \begin{array}{l} S1 : \textit{ne pas vouloir} \\ \textit{ne pas être vu} \\ S2 : \textit{ne pas vouloir voir} \end{array} \right\rangle$	répugnance de S2		flagrance de S1	$\left\langle \begin{array}{l} S1 : \textit{ne pas vouloir être vu} \\ S2 : \textit{ne pas vouloir} \\ \textit{ne pas voir} \end{array} \right\rangle$ (10)
• Contrariétés					
(13)	$\left\langle \begin{array}{l} S1 : \textit{vouloir être vu} \\ S2 : \textit{ne pas vouloir voir} \end{array} \right\rangle$	effronterie de S1	\times	indiscrétion de S2	$\left\langle \begin{array}{l} S1 : \textit{vouloir ne pas être vu} \\ S2 : \textit{ne pas vouloir} \\ \textit{ne pas voir} \end{array} \right\rangle$ (15)
(16)	$\left\langle \begin{array}{l} S1 : \textit{ne pas vouloir} \\ \textit{ne pas être vu} \\ S2 : \textit{vouloir ne pas voir} \end{array} \right\rangle$	pruderie de S2		timidité de S1	$\left\langle \begin{array}{l} S1 : \textit{ne pas vouloir être vu} \\ S2 : \textit{vouloir voir} \end{array} \right\rangle$ (14)

Source : Landowski, 1989 : 128-129-131

Soit maintenant un extrait de *Libération* des 6 et 7 février 1993 consacré aux rapports des adolescents avec la mode :

Les gens croient qu'on est habillé comme des clowns. On sent les regards et les remarques dans le dos. Ils ne captent pas que c'est un excès de mode bien définie.

Fred, 17 ans

Ici un *vouloir être vu* se heurte à un *ne pas savoir voir*.

Moi, personnellement, j'aime la façon « d'habillement » des punks car ils n'ont jamais changé de look, ils ne suivent pas de mode à part la leur.

Tatiana, classe de B.E.P.

Ici un *vouloir voir* se double d'un *savoir voir* confronté à un *vouloir être vu*.

Les extraits suivants proviennent de l'ouvrage de Le Wita (1988) consacré à la culture bourgeoise où

[...] le jean se porte de manière quasi permanente avec d'autres vêtements qui servent à annihiler son caractère trop adolescent, trop négligé, trop mode [...], le jean bourgeois se reconnaît à ce qu'il laisse entrevoir chaussettes et chevilles mettant ainsi en valeur les éléments neutralisants que sont les mocassins ou escarpins. (p. 74)

S1 : vouloir + savoir ne pas être vu

À l'automobile Club, c'est plein de gens snobs, de gens qui accordent à l'aspect extérieur, à la toilette, une trop grande place. Par exemple, je suis contre le vison et tout le tralala. Dimanche dernier, on était quarante et un au château. Il y avait des amis du groupe théâtre, ils sont moins riches que nous. J'ai fait attention à être en tenue de campagne. Il ne faut pas écraser. Ce n'est pas la peine.

Mme Pierre, 60 ans environ (p. 67)

S1 : vouloir ne pas être vu + devoir ne pas être vu

Il y avait jupe et jupe, la Pierre Cardin et la bricolée. L'uniforme n'atténue pas les différences. Il y a une bourgeoisie qui se

méfie du regard que les autres portent sur elle : on ne veut pas faire riche. À partir de là, il y a un étouffement de la coquetterie. J'étais trop sensible à cela et pendant longtemps je me suis foutue de mon physique. Mes pulls étaient les pulls scouts de mes frères teints en bleu marine.

Marie-Christine, 32 ans (p. 98)

S2 : savoir voir, S1 : ne pas savoir être vu

Lorsque le collège Sainte-Marie de Passy s'est installé à Rueil, on a repéré les nouvelles recrues à leurs manières de s'habiller, à leurs manières de se tenir à table : elles bouffaient n'importe comment.

Lorraine, 33 ans (p. 80)

S2 : savoir voir

C'est bête à dire, mais lorsque j'ai vu ma femme pour la première fois à Sciences po., je l'ai reconnue. C'était en 1967, la jeune fille bourgeoise classique : chignon bas sur la nuque, corsage de soie, collier de perles caché, gilet bleu fermé, un kilt, des bas, des escarpins.

Georges, 38 ans (p. 77)

Les deux citations suivantes proviennent de l'ouvrage de Pagès-Delon (1989) dans la partie consacrée au rôle de la représentation sociale lors de la recherche d'un emploi :

S1 : vouloir + savoir être vu,

S2 : savoir voir

[...] D'abord je m'habillerais, je me mettrais pas en jeans comme je fais à mon travail en ce moment, je me mettrais ou un pantalon ou une jupe en toile avec un petit haut, bon la coiffure j'aurais la même mais avec les cheveux propres quoi, et puis le maquillage je changerais pas parce que de toute façon j'ai toujours un maquillage très discret alors... mais ça c'est important parce que je pense que de toute façon la plupart des gens nous jugent sur l'image de marque, la façon dont on est coiffé, habillé, dont on parle...

(entretien avec une jeune femme, 21 ans, célibataire, stage T.U.C. de secrétariat ; p. 120)

S1 : vouloir + savoir être vu,

S2 : savoir voir

[...] Si on veut vraiment être écouté, avoir une position, bon où on a la liberté de faire vraiment quelque chose, quelque chose qui puisse être apprécié, il faut y mettre les formes quoi, si on a pas l'apparence qu'il faut, bon ben on existe pas pour les autres, c'est comme si on était transparent parfois, vous êtes vraiment pris au sérieux si vous présentez bien, si vous montrez que vous êtes sérieux...

(entretien avec un homme, 33 ans, célibataire, éducateur ; p. 134)

ESQUISSE SOCIO-SÉMIOTIQUE

Les applications précédentes, effectuées sur des énoncés de convenance, indiquent une certaine rentabilité du schéma proposé. On peut donc maintenant s'efforcer de l'appliquer à un corpus plus large. Nous disposons pour ce faire d'une étude que Duflos-Priot (1976) a consacrée à la communication par l'apparence. Cette enquête consistait à présenter à 20 sujets (10 cadres et 10 ouvriers) une série de photographies, accompagnée du texte suivant :

Comme j'ai eu l'occasion de vous le dire, nous faisons une recherche sur la façon dont on voit les autres. Ainsi, dans la rue, dans les lieux publics, nous côtoyons des personnes que nous ne connaissons pas. Mais leur aspect nous est tout de même familier. Nous avons souvent l'impression de savoir, à peu près, de qui il s'agit. Bien sûr, nous n'avons pas de certitude, mais nous pouvons faire des suppositions très vraisemblables. C'est cette connaissance immédiate que nous avons des autres qui fait l'objet de cette étude. Pour cela, nous avons pris une série de photos de passants que je vais vous montrer en vous demandant, si vous le voulez bien, de me parler de chacun d'eux. Il n'y a pas de bonnes ou de mauvaises réponses. Ce que nous cherchons à savoir, c'est comment ces passants pourraient être caractérisés.

Les photos (en couleur) étaient au nombre de six et représentaient exclusivement des hommes. Dans les données collectées, la reconnaissance de l'intention de communiquer est relativement peu fréquente : sur les 120 réponses analysées (20 sujets x 6 photographies) 23 seulement, émanant de 9 sujets, comportent l'évocation d'une communication par l'apparence, le mot communication étant entendu par l'auteur comme fourniture intentionnelle d'information. Sur ces 9 sujets on compte 7 cadres et deux ouvriers. Ces données n'ont pas été traitées par l'auteur de l'étude au moyen d'une grille de lecture sémiotique. Nous nous proposons ici d'effectuer ce traitement (ce retraitement) de données qualitatives.

Dans le cadre de notre schématisation, la situation expérimentale proposée par l'enquête peut se définir de la manière suivante. Du côté des vingt observateurs, les sujets (S2) sont dotés d'un *devoir voir* par le principe même de l'expérience. L'objet du test n'est autre que la mise à l'épreuve de leur compétence *vouloir + savoir (voir)*, épreuve qui conduit 11 participants à s'exclure du jeu en ne fournissant aucune information à l'enquêteur sur « l'attitude » de S1 vis-à-vis de son apparence. Ces onze sujets « aveugles » ou « indifférents » se trouvent placés dans la position *ne pas vouloir voir + ne pas savoir voir*. Du côté des photographies, les sujets (S1) qui apparaissent aux yeux des observateurs, on doit logiquement supposer un certain nombre des qualifications retenues dans le schéma : *vouloir + savoir (être vu)*.

Une telle présentation évite d'assimiler sens perçu, intention de communiquer et signification. Du côté de S2, nous venons en effet de voir qu'une partie de l'échantillon, surtout des ouvriers, s'exclut du jeu de la communication par leur incompetence à *voir*. Du côté de S1 on ne peut pas non plus réduire la signification de leur paraître à leur intention de communiquer par l'appar-

rence. Certes, l'intention explicite de transmettre un message implique le contrôle par S1 de certains éléments de son apparence, mais d'autres éléments échappent au contrôle personnel du fait des contraintes plus générales qui pèsent sur chacun (les moyens financiers ou le lieu, par exemple). De plus, certains éléments peuvent être contrôlés dans d'autres buts que la communication (l'hygiène ou le confort, par exemple). Bref, l'univers des apparences ne peut se réduire au phénomène de la communication, même si pour collecter des données il est nécessaire de construire une situation expérimentale qui simule un processus de communication.

La photographie 1 a suscité quatre commentaires où l'on peut reconnaître assez clairement les modalités du *vouloir être vu* et du *savoir être vu* : « *On veut donner manifestement l'impression d'aisance* » (citation 1), « *Pour moi c'est un cadre, quoiqu'on trouve quand même des employés qui s'habillent avec recherche* » (citation 2), « *Il cherche délibérément à donner l'impression jeune cadre* » (citation 3), « *C'est le jeune homme qui veut être dans la course* » (citation 4).

La photographie 2 a suscité quatre commentaires où l'on peut reconnaître un *vouloir être vu* s'articulant tantôt avec un *ne pas savoir être vu* : « *Il a cette espèce de fausse désinvolture... que peuvent avoir, ou qu'on prétend attribuable aux étudiants* » (citation 1), « *Il se cherche, manifestement comme étant quelqu'un qui vive en marge du classicisme* » (citation 2), tantôt avec un *savoir être vu* : « *peut-être pas de l'agressivité mais de la bravade* » (citation 3), tantôt avec un *ne pas savoir ne pas être vu* : « *il a exprès mis l'anti-uniforme qui est un uniforme* » (citation 4).

Parmi quatre commentaires qu'a suscités la photographie 3, on peut identifier un *vouloir être vu* associé dans le premier à un *ne pas savoir ne pas être vu* : « *il veut correspondre à une représentation... qu'il cherche difficilement* » (citation 1) et dans le second et le quatrième à un *sa-*

voir être vu : « *il s'est mis à la mode* » (citation 2), « *Un homme qui tient à paraître actif* » (citation 4).

La photographie 6 a suscité trois commentaires qui sans ambiguïté relèvent de la modalité *ne pas vouloir être vu* : « *peut-être parce qu'il se dit l'opinion des gens je m'en tamponne* » (citation 1), « *il s'habille plutôt pour lui, ou pour être bien, que pour les autres* » (citation 2), « *la présentation extérieure n'est aucunement son souci* » (citation 3).

Résumons-nous ! Parmi les 20 observateurs, 7 cadres et 2 ouvriers manifestent une compétence à *voir*. Ces 9 observateurs coopératifs assignent sans divergences un *vouloir* et un *savoir* (être vu) aux sujets représentés par les photographies 1 et 3 en les rangeant sans grandes difficultés dans la catégorie socioprofessionnelle : « cadre ».

Si le sujet de la photographie 2 est doté d'un *vouloir* (être vu), l'attribution d'un *savoir* est beaucoup plus hésitante, la catégorie socioprofessionnelle la plus souvent retenue étant : « étudiant ».

Par contre, le sujet de la photographie 6 est doté d'un *ne pas vouloir* (être vu) et les observateurs éprouvent des difficultés pour le ranger dans une catégorie socioprofessionnelle précise (manuel, intellectuel ?). Enfin, parmi les 23 citations, les trois énoncés émanant des ouvriers sont de taille réduite et souvent ponctués par des hésitations « peut-être » (citation 2, photo 1), « j'en sais rien » (citation 3, photo 3). Ces résultats sont conformes à l'hypothèse selon laquelle la compétence vis-à-vis du paraître, c'est-à-dire *vouloir* et *savoir* (voir ou être vu), n'est pas distribuée également dans le corps social. Comment expliquer ce phénomène ?

On pourrait d'abord invoquer l'effet du dispositif d'enquête puisque les cadres manifestent dans toute situation d'interview une plus grande aisance pour verbaliser leurs réactions. Mais cette explication, non spécifique à la question de l'apparence, n'épuise pas le phéno-

mène notamment du côté des sujets observés. Il est donc nécessaire d'avancer l'hypothèse d'une aptitude particulière des cadres à savoir paraître et d'une habileté particulière de cadres à savoir reconnaître une telle aptitude. On peut donc rechercher une explication sociologique à cette compétence vis-à-vis des rapports de visibilité (celle de S1 comme de S2). Elle tient probablement au niveau d'instruction des cadres, mais aussi à leur pratique fréquente de rapports sociaux complexes dans un univers de compétition entre les individus. Cette aptitude à mobiliser des compétences vis-à-vis du paraître serait plus marquée au sein de la profession de cadres contribuant ainsi à la construction d'un principe de cohésion qui leur permet de se reconnaître et d'être reconnu. On sait par ailleurs (Herpin, 1986) que les cadres d'entreprise effectuent les plus fortes dépenses d'habillement de l'ensemble des catégories sociales, des dépenses 2,5 fois supérieures à celles des ouvriers.

Si donc la compétence à *voir* et *être vu* se déploie en fonction du niveau social, on peut également supposer que l'âge joue aussi un rôle important dans la mesure où l'acquisition d'une telle compétence requiert un apprentissage et donc du temps. Par ailleurs il est probable que certains lieux soient plus propices que d'autres à un apprentissage largement fondé sur l'observation d'autrui. La fréquentation d'une grande ville, voire d'une « capitale de la mode » (Paris, Milan, ...), constituera un accélérateur de ce processus d'apprentissage. La fréquentation des médias (presse spécialisée, télévision) sera aussi un facteur favorable. Ainsi les individus appartenant aux classes sociales les mieux pourvues à la fois en capital économique et en capital culturel (Bourdieu, 1979) sont non seulement soumis à des conditions de vie similaires en occupant des positions sociales comparables, mais ont aussi en commun un apprentissage, des schémas perceptifs et des représentations.

Doté d'une haute qualification, un tel individu (observateur) s'autorisera à « lire entre les lignes » pour discerner ce qui semble marqué par l'apparence ou, au contraire, s'efforcera de ne pas choquer en considérant avec tact telle ou telle apparence. Sachant se mettre à la place d'autrui, comme le montrent la plupart des citations en provenance des cadres dans l'étude de Duflos-Priot, le sujet observateur endossera la position du sujet observé pour saisir, par une sorte de reconstruction, les principes de production du paraître d'autrui. Cette propension à apprécier une apparence en excluant toute réaction naïve, en mettant entre parenthèses les nécessités pratiques, en instituant une *distance*, c'est ce que Bourdieu (1979) reconnaît comme l'expression d'une position privilégiée dans l'espace social sous la forme d'une esthétique cultivée et savante. Ce même sujet en position d'*être vu* pourra aussi « jouer avec le code », décourager les lectures trop évidentes, neutraliser son apparence, crypter certains signaux, transgresser savamment les règles, etc. Bref, utiliser toutes « les ficelles » de la présentation de soi et s'écarter, ce faisant, de l'*esthétique populaire* qui, elle, demeure hostile à la recherche formelle.

C'est ainsi que dans les discours sur l'apparence se combinent en permanence les effets de la compétence du sujet qui sait *voir* et *être vu*. Il s'ensuit que la diffusion de cette compétence dans le corps social ne saurait contribuer à rendre plus lisible le jeu des apparences. Tout au contraire, la promotion du vouloir et savoir ... voir et être vu auprès du plus grand nombre et dès le plus jeune âge, encourage des stratégies complexes de la part des acteurs sociaux, amenuisant sans cesse les possibilités qu'offraient les classifications traditionnelles. Autrement dit, plus se vulgarise la compétence à reconnaître et à classer les panoplies vestimentaires, plus se complexifient les stratégies possibles des acteurs sociaux vis-à-vis du paraître. Ce que l'on espérait

rendre de plus en plus lisible devient, par cet effort même, de plus en plus complexe.

CONCLUSION

Un tel travail permet d'indiquer qu'il est possible de mobiliser, même partiellement, certaines procédures de l'analyse sémiotique et quelques résultats de la sociologie contemporaine. Il s'efforce aussi de montrer que les approches dites « qualitatives » peuvent être conduites avec une schématisation simple et cependant suffisamment rigoureuse. Il propose enfin quelques pistes pour renouveler les études dans le champ du marketing afin, notamment, de rendre plus lisible le phénomène de la mode. Mais, dans le même temps, il met au jour le paradoxe suivant : le fait même de fournir les moyens permettant de vulgariser la compétence à classer les panoplies vestimentaires conduit à rendre cette tâche de classement de plus en plus complexe. Nous retrouvons ici l'un des problèmes caractéristiques de la recherche dans les sciences sociales où le simple fait de représenter la réalité modifie le caractère intrinsèque de celle-ci. Ainsi, le marketing, dès lors qu'il entend relever le défi de la mode, se trouve, comme toutes les sciences sociales, dans l'impossibilité de prétendre à l'objectivité et devant la nécessité d'accepter d'être traversé par de multiples rationalités. Une partie des difficultés de la construction d'une théorie des processus de la mode est ainsi repérée. Si l'on se contente d'articuler les premières contributions significatives dans ce domaine (Simmel, 1885; Veblen, 1899; Tarde, 1902) avec la situation contemporaine, on rencontre l'obstacle « historiciste », c'est-à-dire l'inévitable difficulté où nous sommes de comprendre une situation historique en dehors de ses propres termes. Par exemple, pour Simmel, c'est la coprésence des forces de l'imitation et de la distinction qui constitue le fondement de la mode. Un tel modèle permet d'expliquer le changement par l'abandon d'éléments vesti-

mentaires par un groupe social, dès lors qu'un groupe moins considéré les a adoptés; une nouvelle conduite de distinction suscitant à nouveau un phénomène imitatif de rattrapage, etc. Ce modèle de l'imitation/distinction a de multiples descendances en marketing, notamment celle de la diffusion des innovations. Mais, si l'on entend rester fidèle à Simmel, il convient de pré-supposer une hiérarchie sociale relativement marquée. Or il devient de plus en plus difficile de mettre en évidence telle ou telle catégorie sociale au sein d'une pyramide de plus en plus aplatie. Dès lors que l'on assiste à une fragmentation grandissante du corps social, il s'ensuit la nécessité de disposer d'une représentation très fine des systèmes sociaux pour conserver sa pertinence au modèle.

De plus, une autre difficulté apparaît, celle qui résulte de la prise de conscience du mécanisme de l'imitation/distinction par tout ou partie des agents (ou acteurs) présents dans le champ contemporain de la mode. Pour Berger et Luckmann (1986: 121), la relation entre la connaissance et sa base sociale est dialectique, c'est-à-dire que la connaissance est un produit social *et* qu'elle est un facteur de changement social. La société

étant une production humaine, et non un fait de nature, la prise de conscience des mécanismes sociaux qui nous gouvernent plus ou moins à notre insu (en l'occurrence les processus d'imitation/distinction) a un effet rétroactif sur nos comportements au sein d'une société pluraliste où circule la connaissance sur la société elle-même.

Ainsi donc, les propositions des auteurs du début du siècle sont marquées par leurs visions du monde et par la nature de la pyramide sociale stratifiée qu'ils observent à leur époque (leur connaissance est un produit social). Par ailleurs, les mécanismes sociaux qu'ils ont mis au jour ont été plus ou moins largement portés à la connaissance d'un certain nombre d'agents sociaux. Cela a modifié les représentations, et par là même les conduites, de ces agents (la connaissance est un facteur du changement social).

Ainsi, la construction d'une théorie générale de la mode doit tenir compte non seulement des variations de la stratification sociale (dans le temps ou dans l'espace), mais aussi des effets rétroactifs des connaissances mises à la disposition des agents sociaux par les travaux d'intention scientifique qui cherchent à élucider ces mêmes processus.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BERGER, P. et LUCKMANN T. [1986]: *La Construction sociale de la réalité*, Paris, Méridiens Klincksieck.
- BOURDIEU, P. [1979]: *La Distinction, critique sociale du jugement*, Paris, Minuit.
- DUFLOS-PRIOU, M.T. [1976]: «Paraître et vouloir paraître, la communication intentionnelle par l'apparence», *Ethnologie Française*, vol. VI, n° 3-4, 249-264.
- HERPIN, N. [1968]: «L'habillement, la classe sociale et la mode», *Économie et Statistiques*, n° 188.
- LANDOWSKI, E. [1989]: *La Société réfléchie*, Paris, Seuil, coll. «La couleur des idées».
- LE WITA, B. [1989]: *Ni vue, ni connue, approche ethnographique de la culture bourgeoise*, Paris, Éd. de la Maison des Sciences de l'Homme.
- PAGÈS-DELON, M. [1989]: *Le Corps et ses apparences: l'envers du look*, Paris, L'Harmattan, coll. «Logiques Sociales».
- SIMMEL, G. [1988]: «La mode», dans *La Tragédie de la culture et autres essais*, Paris, Petite Bibliothèque Rivages (trad. de *Die Mode* [1885]).
- TARDE, G. [1902]: *Psychologie économique*, tome I, Paris, F. Alcan.
- VEBLEN, T. [1969]: «Théorie de la classe de loisirs», Paris, Gallimard (trad. de *The Theory of the Leisure Class* [1899]).

RÉSUMÉS/ABSTRACTS

Le style et sa théorisation

ou les nouveaux objets de la sémiotique
Andrée Mercier – page 7

Cet article vise à présenter les problèmes de théorisation soulevés par la notion de style et à montrer, en prenant l'exemple particulier de la théorie sémiotique greimassienne et des étapes de son questionnement sur le style, dans quelle mesure l'état actuel des travaux semble vouloir résoudre certaines difficultés ayant, pendant longtemps, conduit à rejeter une possible définition sémiotique du phénomène.

This article intends to present the problems of theorization raised by the notion of style and, by using the particular example of Greimassian semiotic theory and the stages of his questioning style, to show to what extent the present state of work seems to resolve certain difficulties which, for a long period of time, have led to rejecting a possible semiotic definition of the phenomenon.

Style et *projet* architectural

Pierre Boudon – page 17

Cet article porte sur la réflexion contemporaine à propos de la notion de « style » en architecture : comment doit-on interpréter celle-ci ? En tant qu'« ornement », on peut l'opposer à la « structure » et ce fut déjà l'interprétation de Viollet-le-Duc, Semper, Loos : le style est habillage, accessoire qui s'ajoute à une construction pour éviter une monotonie, une nudité. On peut l'interpréter également comme « imitation » et c'est dans le rapport qu'entretient une architecture avec un ailleurs (historique, géographique) qu'on peut définir ce qu'est le style. Le style est enfin un écart bien que les variations de celui-ci gravitent autour d'une norme implicite. Le style est donc, soit un ajout, soit un retranchement, et dans deux expressions contemporaines (Scolari, Eisenman), le style est un opérateur d'approfondissement historique qui n'est pas uniquement la mémoire des formes passées (ce qu'était le catalogue des styles du 19^e siècle, ou encore, le « modèle » par rapport au « type », chez Quatremère de Quincy).

This article deals with contemporary reflections on the notion of « style » in architecture. How should it be interpreted ? As an « ornament », it can be opposed to « structure », and this was already the interpretation of Viollet-le-Duc, Semper and Loos : style is a dressing, an accessory that is added to a construction in order to avoid monotony and nudity. It can also be interpreted as an « imitation », and thus style can be defined by the relationship that architecture has with a historic or geographic elsewhere. Finally, style is a gap although its variations revolve around an implicit norm. Therefore, style is either an addition or a retrenchment. In two contemporary expressions (Scolari, Eisenman), style is an operator of historic deepening, which is not simply the memory of past forms (as was the catalogue of

nineteenth century styles or the « model » in relation to « type », as with Quatremère de Quincy).

Style et communication visuelle

Un produit de transformations

Groupe µ

F. Edeline et J.-M. Klinenberg – page 29

Le style est produit par une interaction entre émetteur et récepteur, à laquelle se superpose un effet d'individuation, qui ne peut être obtenu que dans un système connaissant une liberté d'exécution. Ce qui permet la production d'écarts rhétoriques, opérations modificatrices du code et produisant une conscience méta-sémiotique de ce code. Ces acquis sont transposés à la communication iconique, à la lumière des concepts élaborés dans *Traité du signe visuel*. Ce qui permet de montrer qu'émetteur et récepteur ne sont pas les seuls intervenants dans le processus : le schéma doit être complété pour tenir compte des restrictions imposées par le code, et pour formuler les médiations entre les trois instances.

Style is the product of an interaction between a transmitter and a receiver to which is superposed an individuation effect that can only be obtained in a system allowing freedom of execution. This permits the production of rhetorical gaps, which represent modifying operations of the code and produce a meta-semiotic consciousness of this code. These facts are transposed to iconic communication in the light of concepts developed in *Traité du signe visuel* (*Treatise on the visual sign*). This makes it possible to show that the transmitter and receiver are not the only operators in the process : the outline should be completed in order to take account of the restrictions imposed by the code and to formulate mediations among the three operators.

Lieux de passage de l'histoire de l'art à la sémiotique visuelle

Marie Carani – page 37

Le problème du style traverse toute l'histoire de l'art. À cet égard, en plus d'un arrêt sur des questions de fondements modélisateurs liés aux idéologies particulières de l'évolution stylistique de Plin l'Ancien à Vasari ou Winckelmann, sont interpellés ici comme démarches fondatrices modernes le formalisme évolutionniste de Riegl, le comparatisme formel de Wölfflin et l'iconologie figurale de Panofsky. À partir d'une critique virulente de ces modèles, Meyer Schapiro a fait de la notion de style le point de mire de sa critique méthodologique de la discipline de l'histoire de l'art et a tenté de sémiotiser les données spatiales et iconographiques de son analyse. Depuis, comme objet théorique systématisé, l'idée même de style jette donc des ponts et sert en même temps de lieu de passage de la contemporanéité vers la sémiotique visuelle en formation. Là, comme lieu de passage accompli, une possibilité de sémiotisation du style prend racine

et s'échafaude à travers une théorie des perspectives.

The problem of style runs across all of art history. In this respect, in addition to considerations on questions of modelling foundations connected to particular ideologies of stylistic evolution from Pliny the Elder to Vasari or Winckelmann, modern founder processes such as Riegl's evolutionist formalism, Wölfflin's formal comparatism and Panofsky's figural iconology are questioned in this article. Likewise, on the basis of a virulent criticism of these models, Meyer Schapiro has used the notion of style as the focal point for his methodological criticism of the discipline of art history and has attempted to semiotize the spatial and iconographic data of his analysis. Since then, the very idea of style as a systematized theoretical object has simultaneously thrown bridges and served as a passageway for contemporaneity on its way to developing visual semiotics. At this point, as an accomplished passage, a possibility of semiotizing style takes root and grows through a theory of perspectives.

Sens, style et paradigme

Louis Hébert – page 65

La structure minimale du style se confond avec celle du paradigme. Dans cet article, nous présentons les composants de tout paradigme et caractérisons plusieurs espèces de paradigmes. En outre, nous définissons les notions stylistiques d'équivalence, de fond/forme et d'écart/norme et montrons que certains paradigmes sémantiques correspondent à des paradigmes stylistiques (par exemple la classe des //nages// : 'crawl', 'brasse', 'papillon'). Tous les paradigmes sémantiques sont susceptibles de voir leur composition modifiée en contexte sous la pression de normes sociolectales et idiolectales, par l'entremise notamment de figures de styles (par exemple dans le coq-à-l'âne idiolectal « Choisissez votre style : le crawl, la brasse ou l'épaulé-jeté »). Certaines de ces figures altérant les paradigmes sémantiques procèdent elles-mêmes de paradigmes synonymiques, moléculaires, homonymiques ou paronymiques, fondés sur l'identité ou l'équivalence du signifiant ou du signifié.

The minimal structure of style merges with that of the paradigm. In this article, we present the components of any paradigm and characterize several kinds of paradigms. Moreover, we define the stylistic notions of equivalence, meaning/form and gap/norm, and we show that certain semantic paradigms correspond to stylistic paradigms (for example the class of swimming strokes : « crawl », « breast-stroke », and « butterfly »). All semantic paradigms are apt to have their composition modified by the context due to sociolectal and idiolectal norms, especially by figures of style (for example in an idiolectal abrupt change of subject, « Choose your style : the crawl, the breast-stroke or the

clean and jerk»). Some of these figures that modify semantic paradigms originate in synonymic, molecular, homonymic or paronymic paradigms which are based on the identity or equivalence of the signifier and signified.

Le stylème énonciatif

Frances Fortier – page 77

Il s'agit ici de préciser le lieu d'interrogation sémiostylistique des formes énonciatives manifestées dans le récit littéraire québécois contemporain. Après avoir spécifié la conception de l'énonciation qui fonde cette démarche, l'article esquisse une procédure de repérage des représentations énonciatives. De fait, la caractérisation d'une pratique générique passe par un inventaire de ses régularités sédimentées, susceptibles d'être convoquées ou non, au gré des réalisations individuelles. Le « stylème » énonciatif représente ainsi le rapport déterminé entre les actualisations différenciées des dispositifs énonciatifs et les configurations décelables dans l'ensemble des récits.

In this article, an attempt is made to clarify the place of semiostylistic interrogation of enunciative forms shown in the contemporary Québec literary narrative. After specifying the notion of enunciation that is the basis of this approach, the article sketches a procedure for locating enunciative representations. In fact, the characterization of a generic practice goes through an inventory of its sedimented regularities, which may or may not be used through individual realizations. The enunciative « stylème » thus represents the determined relationship established between differentiated realizations of enunciative devices and discernible configurations within the set of narratives.

Style à traduire

Claude Tatilon – page 83

Dans cet article, l'auteur emprunte la voie de la traduction pour questionner la définition qu'il propose du style. Cette définition, qualifiée de fonctionnelle, conçoit le style comme le résultat d'un travail d'écriture grâce auquel l'écrivain enrichit son texte d'une vision personnelle et de significations issues de son vécu intime et de son imagination. Ainsi défini, le style devient « objet de connaissance » susceptible de manipulations – par exemple, d'une manipulation par la traduction.

In this article, the author uses the process of translation to question the definition of style that he proposes. This definition, which is qualified as functional, conceives of style as the result of a work of writing by which the author endows his text with a personal vision and meanings that come from his intimate experience and imagination. Thus defined, style becomes an « object of knowledge » that is subject to manipulations, for example, a manipulation by translation.

La dynamique temporelle : un fait de style ?

Lucie Bourassa – page 89

La question du style en littérature a longtemps été négligée par les études sémiotiques et poétiques, en particulier par les apories qu'elle engendrait dans les théories et critiques stylistiques : choix, écart, dualisme. Le retour de la notion pourrait être signe d'un regain d'intérêt pour certains problèmes longtemps négligés par les théories sémiotiques, en particulier celui des « surfaces » du texte, de la disposition et de la segmentation de ses petites et grandes unités. Considérant que l'une des résistances opposées par le style à la description réside dans le fait qu'il n'existe que dans le temps, considérant aussi que le temps se situe à la jointure de notre être-au-monde phénoménal et de son épreuve dans la symbolisation, on proposera ici une vision du style comme cohérence d'une dynamique temporelle. Cette dynamique est liée au déploiement du texte et suscite une manière particulière d'appréhender le sens. On en proposera un modèle de description, qui sera mis à l'épreuve dans *Beauté baroque*, de Claude Gauvreau.

The question of style in literature has long been neglected by semiotic and poetic studies, especially because of the « apories » which it created in stylistic theories and criticisms : choice, gap, dualism. The return to the notion could be a sign of a growing interest in certain problems that have long been neglected by semiotic theories, especially those of text « surfaces » and the arrangement and segmentation of its small and big units. Considering that one type of resistance that style sets against description lies in the fact that it only exists in time, considering as well that time is located at the joining point of our phenomenal being-in-the-world and its proof in symbolization, this article proposes a vision of style as the coherence of temporal dynamics. This dynamics is connected to the display of the text and gives rise to a particular manner of apprehending meaning. A description model will be proposed and tested with *Beauté baroque* (*Baroque Beauty*) by Claude Gauvreau.

Le style... malgré tout

Martine Léonard – page 101

Dans le prolongement de la réflexion de Merleau-Ponty, peut-on réintégrer le style au sein d'une analyse du corpus de *La Comédie humaine* en se fondant comme le propose G. Genette (*Fiction et Diction*) sur la sémiotique et la notion d'« exemplification » (Goodman) ? La spécificité d'une œuvre (sinon d'un auteur) sera vue non plus comme individuelle et relevant d'un vouloir dire préalable, mais plutôt comme une remise en cause de la transparence sinon du langage, du moins de la parole (orale et écrite). Balzac se prête particulièrement à cette investigation dans la mesure où, situé au point de rupture de l'âge classique et de l'âge moderne (Foucault), il a échappé à la « récupération » critique (à la différence de Flaubert).

Au « mal écrire » balzacien comme échec esthétique, nous proposons de substituer le malaise comme marque de la modernité (post-modernité ?) de Balzac. Comme si ce texte ne pouvait nous rejoindre dans sa dimension formelle qu'au-delà d'une vision « dix-neuviémiste » de la littérature et du style (vision dont on a du mal à sortir et qui resurgit malgré son abandon pur et simple par le structuralisme).

By extending Merleau-Ponty's reflection, is it possible to reintegrate style within an analysis of the corpus of *La Comédie humaine* (*The Human Comedy*) on the basis of semiotics and the notion of « exemplification » (Goodman), as G. Genette (*Fiction et Diction / Fiction and Diction*) proposes ? The specificity of a work or an author will be seen as a questioning of the transparency, if not of language, then at least of the oral and written parole, rather than being an individual matter of a preliminary meaning. Balzac lends himself especially well to this investigation since he lived at the meeting point of the classical and modern ages (Foucault) and thus escaped critical « recuperation » (unlike Flaubert). We propose to substitute disquiet as an indication of Balzac's modernity (postmodernity?) for Balzac's « poor writing » as an indication of esthetic failure. As though we could only have access to this text beyond a nineteenth century vision of literature and style (a vision that it is hard to leave despite its being simply abandoned by structuralism).

L'apparence des individus :

une lecture socio-sémiotique de la mode

Gilles Marion – page 113

La mode concerne principalement l'apparence et suppose donc deux performances : « être vu » et « voir ». Une schématisation sémiotique permet de montrer comment se combine la compétence « à voir » et « à être vu » lorsque les individus construisent leur apparence ou évaluent celle d'autrui. Une application empirique de cette schématisation montre comment cette compétence se déploie en fonction du niveau social. Elle montre aussi la pertinence de l'opposition « esthétique cultivée » / « esthétique populaire ».

The principal concern of fashion is « appearance », and this implies two acts: « seeing » and « being seen ». Using a semiotic model, we shall show how the two competences are intertwined when a person constructs his/her own appearance or evaluates someone else's. An empirical application of this model will then demonstrate how this competence vary according to one's social status. It will also reveal the relevance of the opposition between « cultured » and « popular » aesthetics.

NOTICES BIOGRAPHIQUES

Pierre Boudon

Pierre Boudon est professeur au département de communication de l'Université de Montréal depuis vingt ans. Spécialiste des sémiotiques du discours et de l'iconicité, il a collaboré à de nombreux numéros thématiques dans les revues *Communications* (Paris), *Sémiotica* (Bloomington), *Actes sémiotiques* (Paris), *Recherches sémiotiques/Semiotic Inquiry* (Montréal), *Anthropologie et société* (Québec) ; il a récemment publié un ouvrage intitulé *Le Paradigme de l'architecture* (1992, Balzac) et prépare actuellement un volume sur « Le réseau du sens dans le discours ».

Lucie Bourassa

Professeure au département des littératures de l'Université Laval de 1991 à 1994, puis au département d'études françaises de l'Université de Montréal depuis 1994, Lucie Bourassa a publié plusieurs travaux sur la poétique, le rythme et la poésie moderne française et québécoise, dont *Rythme et sens : des processus rythmiques en poésie contemporaine* (Balzac, 1994). Elle dirige actuellement des projets de recherche (CRSH et FCAR) sur la temporalité discursive dans la prose et dans le récit poétique moderne.

Marie Carani

Marie Carani est professeure d'histoire de l'art contemporain et de sémiotique visuelle au département d'histoire de l'Université Laval. Elle est également chercheuse régulière au Centre d'études interdisciplinaires sur la langue, les arts et les traditions (CELAT) de la Faculté des Lettres de cette même université. En plus de nombreux articles en sémiotique visuelle, en théorie de l'art et en histoire de l'art contemporain québécois qui sont parus dans des revues nationales ou internationales, elle a publié *Études sémiotiques sur la perspective* (Uni. Laval, 1989), *L'Œil de la critique* (Septentrion, 1990), ainsi que le livre-catalogue *Jean-Paul Lemieux* (Publications du Québec, 1992). Elle a été l'éditrice de deux ouvrages collectifs : *De l'histoire de l'art à la sémiotique visuelle* (Septentrion, 1992) et *Des lieux de mémoire. Identité et culture modernes au Québec, 1930-1960* (P.U.O., 1995).

Frances Fortier

Frances Fortier est professeure au département de lettres de l'Université du Québec à Rimouski. Elle est l'auteure de plusieurs articles (*Protée, Tangence, Études littéraires*) portant sur les stratégies discursives et énonciatives de textes critiques et narratifs. Elle est actuellement directrice de la revue *Tangence*.

Groupe μ : F. Edeline et J.-M. Klinkenberg

Le Groupe μ (Centre d'Études poétiques, Université de Liège) poursuit depuis plus de vingt ans des travaux interdisciplinaires en rhétorique et en théorie de la communication linguistique ou visuelle. Outre les auteurs du présent article – F. Edeline et J.-M. Klinkenberg –, il a compté J. Dubois, P. Minguet, F. Pire et H. Trinon.

À côté de leurs travaux individuels en biochimie, en sociologie de la culture, en esthétique, en sémiotique, les auteurs ont publié collectivement : *Rhétorique générale* (1970), traduit dans plusieurs langues, *Rhétorique de la poésie* (1977), *Collages* (1978), *Rhétorique, sémiotique* (1979), *Traité du signe visuel* (1992), et une cinquantaine d'articles en revues ou en collectifs.

Louis Hébert

Louis Hébert est chargé de cours dans plusieurs universités du Québec, dont l'Université du Québec à Chicoutimi. Il a déposé à l'Université Laval une thèse de doctorat portant sur la sémantique isotopique et l'analyse onomastique. Il est membre de l'équipe *Sémantique des textes* dirigée par F. Rastier et a publié plusieurs articles sur la sémantique, la sémiotique et l'onomastique, notamment dans *Protée*.

Martine Léonard

Martine Léonard enseigne au département d'études françaises de l'Université de Montréal. Elle s'intéresse aux rapports de la langue et du texte dans le discours romanesque : l'anaphore et la cohérence textuelle ; le personnage comme nom propre et comme effet produit par la série des désignateurs. Sa lecture critique a porté sur André Gide (*André Gide et l'ironie de l'écriture*, P.U.M.) et sur les écrivains du Nouveau Roman. Elle se consacre actuellement à l'œuvre de Balzac, dont elle cherche à analyser la modernité.

Andrée Mercier

Andrée Mercier est professeure au département des littératures de l'Université Laval et chercheuse régulière au Centre de recherche en littérature québécoise. Ses travaux actuels portent sur l'analyse sémio-stylistique de récits littéraires québécois, recherche qu'elle mène conjointement avec Frances Fortier de l'Université du Québec à Rimouski. Elle s'intéresse également depuis quelques années aux textes narratifs de Jacques Ferron et publiera sous peu un ouvrage sur le sujet (*L'incertitude narrative dans l'œuvre de Jacques Ferron*, Nuit Blanche éditeur).

Claude Tatilon

Claude Tatilon est professeur titulaire de linguistique et de traduction au Collège Glendon de l'Université York (Toronto), où il dirige le programme de maîtrise en traduction. Il a publié des traductions dans des domaines divers (administration, beaux-arts, jeux de société, littérature, publicité...). Il est aussi l'auteur de nombreux articles sur le langage, ainsi que de plusieurs ouvrages spécialisés – notamment *Sonorités et Texte poétique* (Didier, 1976) et *Traduire. Pour une pédagogie de la traduction* (Gref, 1986) ; il est également l'auteur d'un roman, *Helena* (Arcantère, 1991). En 1994, il a co-dirigé (avec le directeur des Éditions du Gref, Alain Baudot) la publication de l'ouvrage posthume de Georges Mounin, *Travaux pratiques de sémiologie générale*.

Gilles Marion

Gilles Marion est professeur au Groupe ESC Lyon et professeur associé à l'Institut français de la mode (IFM) à Paris. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages dans le domaine du marketing et de la communication et d'un livre dédié aux stratégies *marketing* du vêtement (*Mode et Marché*, éd. Liaisons).

Richard Baillargeon

Richard Baillargeon a participé à de nombreuses expositions et publications. Il a dirigé le programme de photographie au Banff Centre for the Arts pendant plusieurs années. Il occupera la fonction de commissaire pour l'exposition *Configurations changeantes* présentée en août et septembre prochains, à Montréal, dans le cadre du « Mois de la photo ».

Carol Dallaire

Chargé de cours au département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi, Carol Dallaire tente, par le biais des nouvelles technologies, de renouveler le concept de l'estampe originale en en proposant un nouveau type ayant ses propres règles, sa syntaxe et ses codes : l'estampe infographique originale. Il compte de nombreuses expositions à son actif et a publié plusieurs livres d'artistes dont *Petites Mythologies* et *À propos de la réduction des têtes et autres curiosités intimes*. Il a collaboré au projet de recherche du GRAM (Groupe de recherche en arts médiatiques de l'UQAM) : « Pratiques artistiques et nouvelles technologies ». Il participe actuellement au projet « Design et culture matérielle : projet d'interprétation sémiologique et de création s'inspirant de l'approche conceptuelle d'artefacts préhistoriques » (Université du Québec à Chicoutimi).

PROCHAINS NUMÉROS

- Volume 23 / n° 3 : Répétitions esthétiques
 Volume 24 / n° 1 : La tropologie visuelle
 Volume 24 / n° 2 : L'interférence

Les personnes qui désirent soumettre un article pouvant éventuellement s'intégrer à l'un de ces dossiers sont priées de faire parvenir leur texte dès que possible à la direction de *Protée*.

DÉJÀ PARUS

(Les numéros précédents sont disponibles sur demande. Le sommaire de chacun des numéros est expédié gratuitement aux personnes qui en font la demande. Il est possible d'obtenir un tiré à part des articles contre des frais de traitement.)

- Vol. 13 / n° 2 : Sons et narrations au cinéma. Responsable : Denis Bellemare.
 Vol. 14 / n° 1/2 : La lisibilité. Responsable : Ghislain Bourque.
 Vol. 14 / n° 3 : Sémiotiques de Pellan. Responsable : Fernande Saint-Martin.
 Vol. 15 / n° 1 : Archéologie de la modernité. Responsables : Jean-Guy Hudon et Pierre Ouellet.
 Vol. 15 / n° 2 : La traductique. Responsable : Annie Brisset.
 Vol. 15 / n° 3 : L'épreuve du texte (description et métalangage). Responsable : Maryse Souchart.
 Vol. 16 / n° 1/2 : Le point de vue fait signe (épuisé). Responsables : Marie Carani, André Gaudreault, Pierre Ouellet et Fernand Roy.
 Vol. 16 / n° 3 : La divulgation du savoir. Responsable : Bernard Schiele.
 Vol. 17 / n° 1 : Les images de la scène. Responsable : Rodrigue Villeneuve.
 Vol. 17 / n° 2 : Lecture et mauvais genres. Responsable : Paul Bleton.
 Vol. 17 / n° 3 : Esthétiques des années trente. Responsable : Régine Robin.
 Vol. 18 / n° 1 : Rythmes. Responsable : Lucie Bourassa.
 Vol. 18 / n° 2 : Discours : sémantiques et cognitions. Responsables : Khadiyatoula Fall, Maryse Souchart et Georges Vignaux.
 Vol. 18 / n° 3 : La reproduction photographique comme signe. Responsable : Marie Carani.
 Vol. 19 / n° 1 : Narratologies : États des lieux. Responsable : François Jost.
 Vol. 19 / n° 2 : Sémiotiques du quotidien. Responsable : Jean-Pierre Vidal.
 Vol. 19 / n° 3 : Le cinéma et les autres arts. Responsables : Denis Bellemare et Rodrigue Villeneuve.
 Vol. 20 / n° 1 : La transmission. Responsable : Anne Elaine Cliche.
 Vol. 20 / n° 2 : Signes et gestes. Responsable : Jean-Marcel Léard.
 Vol. 20 / n° 3 : Elle Signe. Responsables : Christine Klein-Lataud et Agnès Whitfield.
 Vol. 21 / n° 1 : Schémas. Responsables : Denis Bertrand et Louise Milot.
 Vol. 21 / n° 2 : Sémiotique de l'affect. Responsable : Christiane Kégle.
 Vol. 21 / n° 3 : Gestualités (en collaboration avec la revue *Assaph* de l'Université de Tel-Aviv). Responsables : Patrice Pavis et Rodrigue Villeneuve.
 Vol. 22 / n° 1 : Représentations de l'Autre. Responsable : Gilles Thérien.
 Vol. 22 / n° 2 : Le lieu commun. Responsables : Eric Landowski et Andrea Semprini.
 Vol. 22 / n° 3 : Le faux. Responsables : Richard Saint-Gelais et Marilyn Randall.
 Vol. 23 / n° 1 : La perception. Expressions et Interprétations. Responsables : Hervé Bouchard, Jean Châteauvert et Adel G. El Zaim.
 Vol. 23 / n° 2 : Style et sémosis. Responsable : Andrée Mercier.

FORMULE D'ABONNEMENT 1 an/ 3 numéros

Veillez m'abonner à PROTÉE. Mon chèque ou mandat-poste ci-joint couvre trois numéros à partir du volume ____ n° ____.

VERSION IMPRIMÉE

Canada (TPS et TVQ incluses)	33,04\$ (étudiants 17,09\$)
États-Unis	34\$
Autres pays	39\$

VERSION ÉLECTRONIQUE (sur disquette 3,5po seulement – ☐ 800/720 Ko ; ☐ 1,4/1,2 Ko)

Canada (TPS et TVQ incluses)	13,64\$ (étudiants 7,98\$)
États-Unis	17,09\$
Autres pays	17,09\$

☐ Macintosh ☐ Windows

Nom _____

Adresse _____

Expédier à : PROTÉE, département des Arts et Lettres,
 Université du Québec à Chicoutimi
 555, boul. de l'Université, Chicoutimi (Québec), G7H 2B1

Chèque tiré sur une banque canadienne, en dollars canadiens; mandat-poste en dollars canadiens.

POLITIQUE ÉDITORIALE

Protée est une revue universitaire dans le champ diversifié de la **sémiotique**, définie comme science des signes, du langage et des discours. On y aborde des problèmes d'ordre théorique et pratique liés à l'explication, à la modélisation et à l'interprétation d'objets ou de phénomènes langagiers, textuels, symboliques et culturels, où se pose, de façon diverse, la question de la **signification**.

Les réflexions et les analyses peuvent prendre pour objet la langue, les textes, les oeuvres d'art et les pratiques sociales et culturelles de toutes sortes et mettre à contribution les diverses approches sémiotiques développées dans le cadre des différentes sciences du langage et des signes : linguistique, théories littéraires, philosophie du langage, esthétique, théorie de l'art, théorie du cinéma et du théâtre, etc.

La revue met aussi en valeur les pratiques sémiotiques proprement dites, et fait ainsi une place importante à la production artistique. Chaque numéro reçoit la collaboration d'un ou de plusieurs artistes (peintre, sculpteur, graveur, dessinateur ou designer) chargé(s) de la conception visuelle de l'iconographie. Les oeuvres choisies doivent être inédites. **Protée** fait le plus possible place à la production culturelle « périphérique » et aux contributions « régionales » à l'étude des thèmes choisis.

Chaque numéro de la revue se partage en deux sections : 1) un dossier thématique regroupant des articles abordant sous différents angles un même problème, 2) des documents et articles hors dossier et /ou des chroniques et points de vue critiques.

Les propositions de dossiers thématiques soumises au Comité de rédaction doivent présenter clairement le thème choisi, les enjeux et les objectifs, de même que sa pertinence par rapport à la politique éditoriale de la revue. Elles doivent être accompagnées pour la première évaluation de la liste des collaborateurs présents. La seconde évaluation des dossiers, faite un an avant la date présumée de publication, juge des modifications apportées, examine la liste des collaborations confirmées et établit une date définitive de parution. Chaque dossier doit comprendre au moins six contributions inédites (d'un maximum de vingt (20) pages dactylographiées chacune) et ne doit pas dépasser quatre-vingt (80) pages de la revue (soit un maximum de dix (10) contributions). Le(s) responsable(s) dont le projet de dossier est accepté par le Comité de rédaction s'engage(nt), vis-à-vis de la revue, à respecter le projet soumis, à fournir un dossier similaire à celui qui a été proposé et accepté ainsi qu'à produire les documents pour la date convenue. En revanche la revue s'engage vis-à-vis du ou des responsable(s) à fournir le soutien technique et logistique nécessaire à la réalisation du dossier, et éventuellement à suggérer des collaborations soumises directement à la revue.

Les articles soumis sont envoyés anonymement à trois membres compétents du Comité de lecture ou à défaut à des lecteurs spécialistes des questions traitées. Les auteurs sont avisés de la décision de publication ou des éventuelles modifications à apporter à leur texte dans les mois suivant la réception de leur article. Dans le cas d'un refus, l'avis est accompagné des raisons qui l'ont motivé. Les documents reçus ne sont retournés que s'ils sont accompagnés d'une enveloppe de retour dûment affranchie. Les auteurs sont tenus de respecter le protocole de rédaction ci-contre.

PROTOCOLE DE RÉDACTION

Les collaborateurs de **Protée** sont instamment priés

1. d'inscrire, sur la première page de leur texte, en haut, le titre de l'article : sous ce titre, à gauche, leur nom, le nom de leur institution ou de leur lieu de résidence ;
2. de présenter leur texte dactylographié à double interligne (25 lignes par page) ;
3. de numéroter consécutivement les notes et de les regrouper à la fin de l'article ;
4. de faire suivre immédiatement une citation par l'appel de note qui s'y rapporte, avant toute ponctuation ;
5. de mettre en italique, dans les notes, le titre de livres, revues et journaux, et de mettre simplement entre guillemets les titres d'articles, de poèmes ou de chapitres de livres, en suivant l'un ou l'autre de ces exemples :

A. Breton, *Positions politiques du surréalisme*, Paris, Éd. du Sagittaire, 1935, p. 37.

A. Goldschlager, « Le Discours autoritaire », *Le Journal canadien de recherche sémiotique*, vol. II, n° 4, hiver 1974, p. 41-46 ;
6. de présenter, de la façon suivante, les références bibliographiques :

BENVENISTE, É. [1966] : « Formes nouvelles de la composition nominale », *BSL*, repris dans *Problèmes de linguistique générale*, tome 2, Paris, Gallimard, 1974, 163-176.

GREIMAS, A.-J. et J. COURTÈS [1979] : *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 1, Paris, Hachette ;
7. de ne mettre les majuscules dans un titre d'ouvrage qu'au premier substantif et aux mots qui le précèdent ; de suivre les règles de M.-É. de Villers (*Multidictionnaire des difficultés de la langue française*, Montréal, Québec/Amérique, 1988) concernant les titres dans le corps du texte ;
8. de suivre les règles de la langue du texte pour les titres d'ouvrages étrangers ;
9. de dactylographier les citations de plus de trois lignes en retrait à la ligne, en augmentant la marge normale du texte de l'équivalent de six caractères à gauche ;
10. de limiter leur texte à un maximum d'une vingtaine de pages ;
11. d'expédier, le cas échéant, la disquette (format 3,5 pouces) contenant leur document ; la revue utilise le texteur *Word* de Microsoft pour le Macintosh. Les documents préparés avec d'autres logiciels (ex. : *MacWrite*) et, exceptionnellement, ceux qui sont produits au moyen de logiciels Microsoft-DOS ou Microsoft-Windows sont également acceptés ;
12. de fournir, s'il y a lieu, les photos (noir et blanc) « bien contrastées » sur papier glacé 8 x 10po (200 x 250cm) ou les diapositives ou les images numérisées sous format TIFF.